

Jussi Nikkilä

TEATTERI-ILMIÖN UUDELLEEN PERUSTAMISEN MANIFESTIN
FRAGMENTTEJA JA SEN HISTORIALLISTA TAIKAPÖLYJÄ

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

10.5.2016

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Jussi Nikkilä Teatteri-ilmiön uudelleen perustamisen manifestin fragmentteja ja sen historiallisia taikapölyjä 42 sivua 10.5.2016
Tutkinto	teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	tutkiva teatterityö
Ohjaaja(t)	lehtori Pieta Koskenniemi
<p>Työ avaa utooppisen näkymän mahdollisuudesta perustaa ja suunnitella koko teatteri-ilmiö uudelleen. Aiheeseen liittyviä historiallisia taustoja nostetaan työssä esiin muun muassa Konstantin Stanislavskin, Antonin Artaud'n ja Jerzy Grotowskin teatterillisten lähtökohtien kautta. Olennaisimpana päämääränä on hahmottaa ja artikuloida teatterille laajasti uudennalaisia tehtäviä yhteiskunnassa, arjessa ja yleisesti todellisuuden kokemuksessamme.</p> <p>Ensimmäisissä luvuissa selvitetään erilaisia syitä miksi tällainen vallankumouksellinen teko voisi olla mahdollinen ja jopa tarpeellinen. Tämän jälkeen avataan aiheeseen liittyvää historiallista taustaa. Viimeisissä luvuissa esitetään kolme uudelleen perustettavan teatterin ydinlinjaa, joiden kautta nostetaan myös esimerkkejä siitä mitä uudelta perustalta toteutuva teatteri voisi käytännössä olla.</p> <p>Kirjoitustyön ja ajattelun taustana on toiminut myös reilun vuosikymmenen ajan toteutuksessa ollut teatteri- ja tanssitaiteellinen toiminta, joka on ollut työn kirjoittajan ohjaamaa ja organisoimaa. Kyseessä on myös teatteri-ilmiön uudelleen perustamisen manifesti, mutta vasta fragmentaarisenä ja tarkoituksenmukaisen keskeneräisenä avauksena.</p> <p>Työ inspiroi ja kannustaa toimintaan elossaolevamman, kehollisemman, herkemmän ja teatraalisella tavalla luovemman maailman puolesta.</p>	
Avainsanat	teatterin uudistaminen, todellisuuden tutkimus, itseen kohdistuva työ, teatraalisuus todellisuudessa, <i>elossa olo</i> , kehollisuus,

Author(s) Title Number of Pages Date	Jussi Nikkilä The Fragmentary manifest of the Recreation of Theatre process and it's historical dusts of magic... 42 pages 5 May 2010
Degree	Bachelor of arts
Degree Programme	Performing arts
Specialisation option	Drama instructor
Instructor(s)	Pieta Koskenniemi, Senior Lecturer
<p>This thesis opens a utopistic landscape of re-establishing and re-designing the whole theatre phenomena. Some historical background is brought up through Konstantin Stanislavski's, Antonin Artaud's and Jerzy Grotowski's theatrical ideas. The main goal of the thesis has been to research and articulate completely new tasks for theatre in the society, in everyday life and generally in the ways of experiencing reality.</p> <p>In the first chapters there is a clarification of the reasons why and how this kind of revolutionary action could be possible, and even needed. After that there is a dive into the historical background of the idea. In the last chapters three main lines are being presented which can be found from the core of the process of re-creating theatre and which also bring up more practical examples of the possibilities of a theatre-phenomena emerging from a completely new platform.</p> <p>In the background of this thesis is also theatre and dance activity that has been in action for over a decade and has been directed and organised by the writer of this thesis. Also this thesis can be considered as a manifest for the recreation of theatre, but still only as a fragmentary statement that can be in many ways seen to be still "under construction".</p> <p>In whole the thesis and the practical process with it encourage towards a more alive, sensitive, corporal and theatrically creative world.</p>	
Keywords	recreating theatre, reality research, work on self, theatricality in reality, corporal experience , aliveness,

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Lähtökohtia teatteri-ilmion uudelleen perustamiseen	2
2.1	Miten ja miksi teatteri-ilmion voisi perustaa uudelleen?	2
2.2	Feminiinisyyys teatterin uudelleen perustamisen teemana	6
2.3	Hengen ja materian vuoropuhelu teatterissa	9
3	Teatterin uudistamisen historiallisia polttopisteitä	11
3.1	Stanislavski ja "todellisuus" teatterissa	11
3.2	Antonin Artaud ja maaginen näky teatterista	16
3.3	Jerzy Grotowski: teatterin rituaalifunktio ja itseen kohdistuva työ	19
4	Teatteri-ilmion uudelleen perustamisen ydinpilareita	26
4.1	Teatteritaiteen kohdistuminen arkeen ja todellisuuteen	27
4.2	Voiko teatteri luoda itseen kohdistuvan työn kulttuuria?	32
4.3	Teatteri: orgaanisen vuorovaikuttamisen ja leikkimisen keskus	37
5	Pohdintaa	40
	Lähteet	42

1 Johdanto

Tämä kirjoitus toimii fragmentaarisena manifestina ja taustatutkimuksena viisisataavuotiselle *teatteri-ilmion uudelleen perustamisen prosessille (TIUP)*, jonka olemme pienen taiteellisesti fokusoituneen ryhmän kanssa aloittaneet vuonna 2015. TIUP-prosessi pyrkii sekä perustamaan teatterin yhteiskunnallisena ilmiönä uudelleen että uudistamaan inhimillisen olemassaolon lähtökohtia kulttuurissamme muutenkin laajamittaisesti. Kyseessä on utooppisen huoleton näky ja taiteellinen heittäytyminen yritykseen luoda teatteritaiteelle kokonaan uudenlainen perusta, tehtäväkenttä ja konteksti. Teatteri-ilmion uudelleen perustaminen on sekä taiteellinen että myös yhteiskunnallinen päämäärä, jota kohti monen teatterintekijän voidaan nähdä jo historiassa suuntautuneen. Avaan tässä kirjoituksessa joitakin aiheeseen liittyviä historiallisia ja nykyisiä taustoja ja koetan osoittaa, että teolle on olemassa käytännöllisiä perusteluja.

Ryhmämme teatteri- ja tanssitaiteellisen toiminnan lähtökohdat ovat olleet ensisijaisesti *itseän kohdistuvassa työssä* sekä teatterillisen todellisuuden, ihmisen sisäisen elämän ja tavanomaisen arkitodellisuuden yhdistämisessä. Taiteellisen työn ohella toteutamme kaikkea edellistä kehittävästä tutkimuksesta. Teatteri-ilmion uudelleen perustamisen idean taustalla oleva taiteellinen työskentely on ollut toteutuksessa jo noin vuosikymmenen ajan, ja monet näkökulmat tässä kirjoituksessa kumpuavat lukuisista toteutuneista teatteriharjoituksista ja niiden aikana löytämistäni ja kokemistani asioista. Kirjoitusprosessi ja siihen liittyvä taustatyö on tuottanut uusia sytykkeitä sille työlle, jota tällä hetkellä olemassa olevassa ryhmässä toteutamme. Tähtäimessämme on perustaa tulevaisuudessa myös aiheeseen liittyvä tutkimustaiteellinen koulutusinstituutti, jonka tehtävänä on uudistaa sekä teatteri- ja tanssitaidetta että inhimillisen kokemuksentän erilaisia alueita.

Nostan tässä työssä esiin joitakin merkittäviä teatteri-/tanssitaiteilijoita, jotka ovat mielestäni pyrkineet myös avaamaan radikaalilla tavalla uudenlaisen teatterin näkymää. Historiallisessa kontekstissa keskityn muun muassa Konstantin Stanislavskiin, Antonin Artaud'hon ja Jerzy Grotowskiin. Kirjoitukseni viimeisissä luvuissa esittelen uudelleen perustettavan teatterin ydinpilareita ja vallankumouksia, joiden kautta prosessi tulee toteutumaan konkretiassa.

2 Lähtökohtia teatteri-ilmion uudelleen perustamiseen

2.1 Miten ja miksi teatteri-ilmion voisi perustaa uudelleen?

Artaud oli suuri teatterirunoilija, ei draamallisen kirjallisuuden, vaan teatterin mahdollisuuksien runoilija. [...] hän ennustaa teatterille jotakin ratkaisevaa, uuden merkityksen, uuden mahdollisen synnyn. (Grotowski 2011, 106.)

Puolalaisen teatteriohjaaja Jerzy Grotowskin (1933 – 1999) lause kiteyttää ytimekkäällä tavalla Antonin Artaud'n teatteriin liittyvien kirjoitusten merkityksen, ja samalla hän paljastaa omaa unelmaansa, joka liittyy teatterin laajoihin mahdollisuuksiin. Olen itse teatterillisen urani alkuvaiheista lähtien aavistellut jotain samankaltaista, jonkinlaista teatterin merkityksellistä ja vallankumouksellista tehtävää, joka ei kohdistu vain yhteiskuntaan vaan myös siihen tapaan, jolla kohtaamme todellisuuden ja itsemme olemassa olevina ja kulttuurillisina olentoina. Epäilen, ettei teatteri eikä myöskään koko maailma voi voittaa nykyisiä haasteitaan, jos emme uskalla uudistaa omaa käsitystä itsestämme ja myös perustavanlaatuisella tavalla kokemustamme todellisuudesta. Grotowskin ja Artaud'n tavoin vaistoon, että teatteri voi syntyä radikaalilla tavalla uudelleen ja samalla mahdollisesti aiheuttaa koko vallitsevan kulttuurin uudistumisen. Teatteri kätkee itseensä mahdollisuuksia avata ja ratkaista maailman ongelmia, koska se kohdistaa taiteellista, tutkivaa ja uudistavaa huomiota ihmiseen ja todellisuuden tiloihin sellaisenaan. Teatteri voi näkemyksessäni jopa suunnitella uusia tapoja kokea todellisuutta ja myös tuottaa pysyviä prosesseja, jotka voivat auttaa ihmisiä kasvamaan ja kehittymään merkittävällä tavalla.

Edellä mainittuja asioita kohti ovat monet taiteilijat ja tekijät jo ottaneet askeleita, mutta jos teatterin rooli yhteiskunnassa ja yksilön elämässä tahdotaan asettaa sen ansaitsemalle paikalle, on syytä pohtia mahdollisuuksiamme hahmotella teatteritaiteelle kokonaan uusia perustuksia. Tällä hetkellä teatteri joutuu jopa kamppailemaan roolistaan yhteiskunnassa ja pahimmillaan olemassaolonsa oikeutuksesta. Omassa näkemyksessäni tämä johtuu siitä, että teatteri-instituutiot laiminlyövät omia luontevia, ja hyvin merkittäviä, yhteiskunnallisia tehtäviään. Tehtäviä, jotka liittyvät esimerkiksi sosiaalisten vuorovaikutusrakenteiden uudistamiseen ja aidon inhimillisen kasvukulttuurin, kehoon ja olemukseen liittyvän, perustan kehittämiseen.

Esimerkiksi Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud ja Jerzy Grotowski ovat vakuuttavasti ja selkeästi osoittaneet, mihin suuntaan teatteri voisi kehittyä ja minkälaisia uusia tehtäviä sillä voisi olla. Siitäkin huolimatta, että nämä taiteilijat on hyväksytty ehkäpä kaikkein suurimmiksi merkkipaaluiksi länsimaisen teatterin kentällä, tuntuu kuin heidän, ja monien muiden, varsinaista viestiään ei olisi kuunneltu tai ainakaan osattu laittaa riittävästi käytäntöön. Banaalit materiaaliset tuotantokoneistot edelleenkin pitävät valtaa teatterissa ja saavat hienotkin taiteilijat pomppimaan lavoilla, joissa ei kovinkaan usein tehdä mitään siihen liittyvää, mikä todella elää teatteritaiteen ytimessä.

Ehkä ongelman ydin onkin siinä, että rahaa ja resursseja, sekä myös niiden mukanaan tuomaa raskasta koneistoa, on liikaa. Uusia ja epävarmempia prosesseja, joihin ei välttämättä edes tarvita yleisöä, vaan ennemminkin osallistujia, ei uskalleta kokeilla, koska pelissä on niin paljon materiaa ja rahaa. Ehkäpä teatteri olisi perustettava uudelleen juuri *köyhänä teatterina*, joka todellisuudessa on tietysti huomattavasti rikkaampi, syvempi ja kiinnostavampi kuten Jerzy Grotowski ehdotti:

Mistä siis uusiutuminen voi alkaa? Normaalin teatterin oloihin tyytymättömistä ihmisistä, jotka ottavat tehtäväkseen perustaa pienten näyttelijäryhmien köyhiä teattereita tai ”kamari-ensemblejä”, joiden on mahdollista myöhemmin muuttua näyttelijöitä kouluttaviksi instituutioiksi. Tai ehkä kaikki alkaa reuna-alueilla työskentelevistä harrastelijoista, jotka omissa olosuhteissaan saavuttavat huikean teknisen paremmuuden verrattuna vallitsevissa teattereissa vaadittaviin ominaisuuksiin. Tarvitaan siis muutamia kovaa työtä pelkäämättömiä hulluja, joilla ei ole mitään menetettävää. (Grotowski 2011, 40.)

Vallitsevan teatterin piirissä, sen sijaan että sylkisimme suurella rahalla kansan päälle staattisia esityksiä esitysten perään, voisimme luoda ja suunnitella hyvin kevyillä resursseilla inhimillistä elämää ja ihmistä tutkivia prosesseja sekä kehittää vaihtoehtoisella tavalla eheyttäviä ja luovaa elossaoloa tukevia todellisuusympäristöjä. Olisi syytä myös perusteellisesti työskennellä inhimillisen potentiaalin aktivoimiseksi huomattavissa määrin järjestelmällisemmin, kuten esimerkiksi edellä mainitut teatteritaiteilijat ovat meille alustavalla tavalla ehdottaneet. On selvää, että tästä asiasta tietoisia tekijöitä on lukemattomia muitakin, mutta jostain syystä vallitseva massa, myös taiteilijoiden piirissä vallitseva massa, osaa ohittaa kokonaan tällaisen teatteritaiteen sisällön, jota voisi kutsua *esityksen jälkeiseksi teatteriksi*.

Grotowskin voidaan nähdä omalla tavallaan raivanneen tilaa *esityksen jälkeiselle teatterille*, vaikka hänen toimintansa usein toteutuikin vielä kohtuullisen tavanomaisten esitystilanteiden kautta. Vaikka en täysin jaa Jerzy Grotowskin näkemyksiä hänen köyhän teatterinsa askeettisuudesta ja ankaruudesta, osuu hän mielestäni maaliin ajankohtaisella tavalla myös seuraavassa:

Ihanteellisin ratkaisu olisi perustaa köyhyyteen ja ankaraan auktoriteettiin perustuvia tutkimuskeskuksia. Tällaisen instituutin ylläpitokustannukset olisivat puolet valtiollisten teattereiden nielemästä summasta. (Grotowski 2011, 41.)

Mielestäni Grotowski ymmärsi laajasti, mistä on kyse ja mihin teatterin olisi suuntauduttava, mutta tahtoisin lisätä hänen tutkimukselliseen ja rituaalifunktioiseen teatteriinsa vielä tiettyjä iloitsemisen, leikin ja hauskuuden elementtejä, jotka ovat kaikki teatterin (ja elämän) ydinasioita ja siten myös teatteritaiteellisen tutkimuksen ja harjoittelun olennaisia kohteita. Iloitseminen, leikki ja hauskuus ovat myös tiettyjen taitojen ja menetelmien avulla opittavissa olevia kykyjä, joihin teatterilliset kasvatusprosessit voisivat erityisesti lapsia jo varhaisella iällä tutustuttaa. Teatteri voi auttaa lasta käsittämään itsensä ympäristönsä luojana sen sijaan, että hänen sisäinen olotilansa olisi ympäröivän todellisuuden tuottama.

Näyttelijän, esiintyjän ja myös ohjaajan on tunnettava inhimillisen organismin kaikki toiminnot yleisessä mielessä ja lisäksi hahmotettava oman kehotyyppinsä ja olemuksensa laajuus, heikkoudet ja voimat. Kaikki tämä, tai edes sen alkeet, on ratkaisevan hyödyllistä myös kenelle tahansa ihmiselle. Olisi jonkinlaista rikosta lähentelevää, jos emme saataisi lapsia ja nuoria tällaisen harjoittelun yhteyteen. Oman kehon, olemuksen, äänen, persoonan, aistien ja taipumusten tunteminen johtaa kykyyn tuntea, tunnistaa, ymmärtää ja ilmaista asioita. Teatterillinen työ oikealla tavalla toteutettuna johtaa tarkkoihin havaintoihin ja konkreettisiin löytöihin perustuvaan itsetuntemukseen, joka on rohkean ja vapaan ihmisen ainoa mahdollisuus toteutua. Mikään muu yhteiskunnallinen instituutio ei voi kasvattaa lapsia ja nuoria sellaiseen kehollisen läsnäolon ja olemuksellisuuden herkkyyteen ja monitasoisuuteen, johon teatteri voi. Teatterin kehittämät prosessit voivat parhaimmillaan johdattaa meidät ulos kollektiivisen mielen kuvastereotyyppien ylivallasta ja palauttaa kokonaisvaltaisen yhteyden ruumiin, mielen ja sielun välille.

Kasvatuksen kentällä tehdään sovelletun teatterin avulla tällä hetkellä tärkeää työtä ja suuria avauksia, jotka valmistavat maaperää tuleville vallankumouksille. Samalla täytyisi kuitenkin nähdä, että uusien teatteritaiteen prosessien olisi hyvä välttää asettumista liian

kesyllä tavalla ”draamallisten opetusmenetelmien” alaiseen kontekstiin, joka pahimassa tapauksessa arkistaa liikaa teatterin maagista voimaa. Teatterin olisi tuotava oma räjähtävän maaginen ilmaisuvoimansa järjestelmällisellä ja ahtaan ihmiskuvan haastavalla tavalla myös kouluihin. Viittaan maagisella ilmaisuvoimalla hyvin yksinkertaisella tavalla teatteritaiteen kykyyn muuntaa ja luoda uutta todellisuutta, en mihinkään arveluttavalla tavalla mystiseen tai hämäräperäiseen. Valitsen käyttää sanaa maaginen, koska se vastaa kokemuksellisesti sitä, kun vakiintunut todellisuus avautuu jollekin uudelle ja uusi/uudistunut virtaa säkenöivällä tavalla ihmisen kokemuksentään. Olemassaolon primariset elementit välähtävät ja kipinöivät, kun jokin murretaan auki ja *elossaolon* liekki kirkastuu. Se on puhdasta ja yksinkertaista, todellisuuden uusiutumiseen liittyvää maagisuutta, johon ei pidä liittää minkäänlaista hämäräperäisyyden vaikutelmaa. Grotowski kirjoittaa aiheesta jotain olennaista selittäessään Antonin Artaud’n näkemyksiä maagisesta teatterista:

Artaud puhui teatterin magiasta, ja hänen esiin loihittimensa kuvasto koskettaa meitä tavalla tai toisella. Ehkä me emme ymmärrä siitä kaikkea, mutta me käsitämme hänen vaatimaa diskursiivisen järjen ja psykologian ylittävää teatteria. [...] Meidän on hävitettävä teatterista trikit ja temput, meikki ja puvustus, tekemäiset ja nenät, ja pyydettävä näyttelijää muuntamaan itsensä katsojan silmien edessä sisäisillä impulsseillaan ja kehollaan. Kun toteamme teatterin magian olevan tässä muuntumissa ja muuntumisen syntyhetkessä, me jälleen kysymme: Puhuiko Artaud muka muunkaltaisesta magiasta? (Grotowski 2011, 100.)

Grotowski kiinnittää huomion tässä olennaisesti juuri muuntautumiseen, joka on aina teatterillisen prosessin ytimessä. Muuntautumiseen liittyvien menetelmien ja kykyjen kautta teatterin prosessit liittyvät suoraviivaisesti myös uudistumiseen arkipäiväisen kasvun ja kehittymisen kontekstissa. Ihmisen käsittäessä myös omaan elämäänsä kuuluvan teatralisuuden tason hän voi käsittää itselleen välittömästi uusia mahdollisuuksia uudistua ja siten laajentaa itsensä toteuttamisen horisonttia ratkaisevasti. Teatteri olisi siis perustettava ja fokusoitava uudelleen, jotta se voisi alkaa muuntaa myös tavallista elämää ja muita yhteiskunnan prosesseja teatralisemmiksi ja siten elossa olevammiksi.

Ehkä teatteri joutuu olemaan ulkoista illuusioviihdettä niin kauan kuin se hylkii itselleen luontevaa roolia myös hengellisen ja henkisen kulttuurin rakenteiden uudistajana. Näen teatterin uudelleen perustamiselle erityisen syyn juuri mahdollisuudessa haastaa sekä uskonnon ahdasmielisyys että nykyaikaisen ”henkisyyskulttuurin” vinksahaneisuus. Teatteri voisi nimenomaan länsimaisessa jo dystopiaan vaipuvassa kulttuurissa kehittää uudella tavalla pyhitettyjä tiloja, moderneja rituaaleja ja prosesseja, jotka uudistaisivat

tapojamme kohdata syvin itsemme ja löytää paikkamme suhteessa tuonpuoleisen mysteerin aktiivisina osallistujina. Jerzy Grotowski puhui teatterin suhteesta pyhään ja sen rituaalifunktioon seuraavasti:

Eräs teatterin ahdingon elementeistä, pääasiassa pyhyiden ja teatterin rituaalifunktion katoaminen on tulos ennustettavasta ja myös välttämättömästä uskonnon rappeutumisesta. Puhumme mahdollisuudesta muodostaa teatterista maallisia pyhäköitä. Kysymys kuuluu: Voiko tällainen toteutua kollektiivisessa mittakaavassa sivilisaatiomme nykyisessä kehitysvaiheessa? Minulla ei ole vastausta tähän. Sen toteutumiseen on silti paneuduttava, sillä yhteiskunnalla näyttää olevan psyko-sosiaalinen tarve korvata uskonnollinen tietoisuus maallisella tietoisuudella. (Grotowski 2011, 40.)

Teatteri, enemmän kuin mikään muu taidemuoto, voi tuottaa perustavanlaatuisella tavalla uuden kokemuksen todellisuudesta sinänsä. Tämä edellyttää asetelmaa, jossa katsoja ei ”nuku” yleisössä, vaan pääsee osaksi vaihtoehtoisia ”todellisuusympäristöjä” ja niiden taiteellisesti suunniteltuja rituaalisiakin funktioita. Teatterilla on voima ja keinot herättää ihminen sekä kehollisuutensa uneliaisuudesta että henkisen olemuksensa uneliaisuudesta ja muistuttaa, että koko olemassaolomme on eräänlainen maaginen ihme. Tähän olennaiset avaimet ovat juuri teatteritaiteen erityislaatuiset prosessit, jotka kohdistuvat ilmaisulliseen kehoon ja olemukseen. Prosessit, jotka voivat elävöittää inhimillisyytemme, rakastamisemme ja koko kulttuurimme orgaanisen kasvuston.

Teatteri ja teatterillisuus voidaan ajatella perustettavan uudelleen myös elämään ja arkeen sinänsä kuuluvana tasona, jonka tuottama luova energisyys ja elinvoima on elämän toteutumisen kannalta merkittävä. Jos ihmiset eivät nauti oman olemuksensa luomisesta, muuntelemisesta ja sen teatraalisuudesta, he vaipuvat ainoastaan toteuttamaan kollektiivisen syötteen heille tarjoamia kuluttavia rooleja ja tehtäviä. Toisin sanoen jos emme tiedosta olemassaolomme liittyvää teatraalisuuden ja olemuksellisen luovuuden aspektia, me kiellämme jotakin perustavanlaatuista itsessämme, jatkuvasti. Tämä perustavanlaatuinen mutta huomaamaton kieltäminen tekee meistä varjoja, joita voidaan orjuuttaa stereotyyppien karismalla, spektaakkeleilla, jotka ovat aina itsemme ja oman elämämme ulkopuolella. Teatteri, ja *teatterillisuus todellisuudessa*, olisi kiireesti perustettava ja suunniteltava uudelleen jokaisen ihmisen käyttöön, jotta emme joutuisi meille tuntemattoman esityksen valtaan lopullisesti.

2.2 Feminiinisyys teatterin uudelleen perustamisen teemana

The dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body...

She will dance not in the form of a nymph, nor fairy, nor coquette, but in the form of woman in its greatest and purest expression.

She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into the other...

She will dance the freedom of women;

She will dance the body emerging again from centuries of civilized forgetfulness...

No longer at war with spirituality and intelligence, but joining them in a glorious harmony. (Duncan 1928, 5.)

Yhdysvaltalainen tanssija Isadora Duncan loi uudenlaisia lähtökohtia tanssille ja naisuudelle 1900-luvun alussa. Hänen näkemyksessään tanssi kuului erottamattomalla tavalla elämään: ”Ihmisen, kaikkien ihmisten, koko maailman täytyy tanssia, näin on aina ollut ja tulee olemaan.” (Duncan Isadora, Wikipedia) Olen itse unelmoinut samasta utopiasta ja kokenut eräänlaisen universaalin tanssin olevan mahdollista hyvin arkistenkin tilanteiden keskellä. Kokemus liittyy kehollisen ja läsnäolollisen luovuuden virtaan, jossa koko olemus, aistit ja vuorovaikutus toisten ihmisten kanssa toteutuvat virtauksina, rytmeinä ja musiikillisina sävyinä. Uskon, että tällaisen tilan saavuttamisen ja ylläpitämisen päämäärä on kaikesta utooppisuudesta huolimatta ilmaisullisille taiteille hyvin merkittävä ja perusteltu. Ihmisen ei tarvitse ulkoisesti tanssia pystyäkseen toteutumaan tässä ilmaisullisuuden virrassa ja hengittämään oman olemuksensa tanssillisuutta ja teatraalisuutta. Kaiken tämän mahdollistuminen tuntuisi liittyvän voimakkaasti feminiinisten elementtien vapautumiseen ja voimistumiseen. Siksi feminiinisyyden vapautumiseen liittyvät näkökulmat ovat merkittäviä myös ajatellessamme uudenlaista näkyämme teatterista.

Isadora Duncanin avaamaan maisemaan liittyen tahdon nostaa esiin lyhyesti erään suurimmista ongelmista, joka maailmassa ilmenee olemustemme vapautumiselle: feminiinisyyden ja maskuliinisuuden välisen epätasapainon. Työskennellessäni teatteriharjoituksissa ihmisen sisäisyyden, kehon ja olemuksen kanssa tämä aihe on noussut väistämättä ja jatkuvasti näyttämölle. Epätasapaino, joka on käytännöllisessä tarkkuudessaan parempi sana kuin epätasa-arvo, kohdistuu merkittävällä tavalla miesten ja naisten välille, mutta tarkemmin tutkien saatamme huomata, että kysymyksessä on jotain laajempaa. Jotakin sellaista missä ei ole kyse yksiselitteisesti vain naisten alistamisesta, ohittamisesta, hyväksikäyttämisestä ja monista naisille kuuluvien oikeuksien puuttumisesta. Nämä ovat kieltämättä todellisia ongelmia ja niiden ratkaisemiseen olisi keskitettävä huomiota, mutta jotta ne ongelmat voitaisiin ratkaista oikealla tavalla, täytyisi myös nähdä ilmenevien syiden taustalle.

Feminiinisyyys ja maskuliinisuus voidaan nähdä eräänlaisina primaarisina voimina, jotka ovat läsnä kaikissa ihmisissä, sekä miehissä että naisissa, enemmän tai vähemmän. Elämme maailmassa, jossa feminiininen elementti ja erityisesti sen tietynlaiset osa-alueet ja sävyt ovat hyvin vaikeassa asemassa ja monella tavalla tukahdutettuja ja hyväksikäytettyjä. Olisi arvokasta huomata, että tuntevampaa, välittävämpää ja empaattisempaa feminiinistä energiaa alistetaan ja tukahdutetaan tässä maailmassa olennaisesti myös miehissä. Tästä seuraa se, että miehet eivät myöskään ymmärrä näiden laatujen arvoa naisissa eivätkä omassa itsessään ja ovat lopulta kykenemättömiä antamaan niille arvoa käytännöllisessä maailmassa.

Uskon teatterin pitävän sisällään mahdollisuuksia juuri näiden primaaristen voimien tasapainottamiseen ja erityisesti feminiinisen energian vapauttamiseen ja voimistamiseen sekä naisissa että miehissä. Teatterin uudelleen perustamisen "manifestiin" sisältyy siis olennaisella tavalla feminiinistä elementtiä ja energiaa korostava sävy, mutta se tarkoittaa feminiinisyyden puolustamista ja arvon korottamista myös miehissä ja sellaisella tavalla, joka oikeastaan myös tukee aitoa maskuliinisuutta sen sijaan, että se alkaisi vuorostaan tukahduttaa maskuliinisuutta tai kilpailla sen kanssa.

Kaikki tämä liittyy merkittävällä tavalla myös seksuaalisuuden ongelmaan, joka on mahdollisesti sama ydinongelma: niin kauan kuin tukahdutetaan tiettyjä feminiinisiä elementtejä, jotka liittyvät esimerkiksi tuntemiseen ja koskettamiseen, tukahdutetaan myös seksuaalienergian oikeanlaista ja vapaata virtaamista. Seksuaalisuuden on olennaista hahmottaa liittyvän moniin muihin asioihin kuin vain fyysiseen seksiin. Seksuaalisuus on parhaimmillaan juuri oman olemuksen ja kehollisuuden toteutumista liikkeenä ja arjen keskellä tapahtuvana ilmaisullisuutena. Seksuaalienergian jalostumisen ja siitä seuraavan seksuaalisuuden kevyemmän ja kaikkialla vaikuttavan virtaamisen ollessa estynyt syntyy tarvetta purkaa ja vapauttaa sen painetta väärään suuntaan. Tämä ongelma näyttäytyy jo kauhunomaisena pornografisen kulttuurin käsistä räjähtämisenä, joka ei tasapainota eikä koskaan vapauta seksuaalienergiaa oikeaan suuntaan, vaan loputtomasti hyväksikäyttää ja jopa tuotannollis-teollistaa tätä epätasapainon tilaa koko maailman tuhoksi. Tämä on samalla ilmiselvää ja siltikin sitä on vaikea artikuloida maailmalle, jolta puuttuu tarvittava asiaan liittyvä feminiininen ymmärryskyky.

Teatteri ja sen uudelleen perustetut prosessit voivat parhaimmillaan saattaa meidät luonnollisesti virtaavan seksuaalisuuden maailmaan, joka on sekä ympärillä olevan luonnon kauneudelle että oman liikkeen kauneudelle antautuva olemassaolon tila. Teatterin vapauttaman seksuaalisuuden tuottama ilmaisullisuus ja kehollinen *e/ossao/o* ovat kauneuden tapahtumista liikkeenä ja sellaisena olemuksellisuutena, jonka merkittävyys on myös siinä että se ei ole riippuvainen kehon ulkoisista piirteistä.

2.3 Hengen ja materian vuoropuhelu teatterissa

Primaarisina elementteinä tarkasteltuna, kuuluvat henki (hengellisyys) ja materia (keholisuus) merkittävällä tavalla teatterin keskiöön. Teatteri on kiinnostava tila ja taidemuoto juuri siksi, koska sen rituaaleissa hengellinen ja materiaallinen kohtaavat toisensa luontevasti ja ennakkoluulottomasti. Teatterissa vallitsee omanlaisensa pyhyys, joka ei ole samalla tavoin uskontoon tai muuhun ahtaaseen paradigmaan sidottu kuin kirkoissa tai monissa muissa hengellisyyden harjoittamisen paikoissa. Jerzy Grotowski on merkittävällä tavalla avannut teatterin pyhyiden ja hengellisen läsnäolon perusvirtoja kuvatesaan näyttelijän mahdollisuuksia työssään:

...näyttelijä saavuttaa kutsumuksensa olemuksen toimittaessaan vilpittömyyden teon, paljastaessaan itsensä, avautuessaan ja antaessaan itsensä äärimmäisellä ja juhlallisella eleellä. Hän ei peräänny tapojen ja käyttäytymisen asettamien tukkeutumisen edessä. Tämä äärimmäisen vilpittömyyden teko on muotoiltu elävästä organismista, impulsseista, hengityksestä, ajatuksen rytmeistä ja verenkierrosta. [...] Kun tämä teatterin kautta toteutettu teko on totaalinen, ja vaikka se ei suojelikaan meitä pimeyden voimilta (Artaud), se sallii meidän reagoida kokonaisvaltaisesti. Se herättää meidät henkiin, sillä jokapäiväisessä elämässämme me reagoimme vain puolittaisesti. (Grotowski, 2011, 105.)

Uskon Grotowskin tavoin, että teatterin yksi uusista ja laajamittaisista perustehtävistä voisi olla vapaiden hengellisten tilojen ja ajattelun ylläpitäminen, joka haastaisi esimerkiksi monia uskonnollisuuden vääristyneitä lähtökohtia. Samalla olisi tärkeää, että teatteri uskaltaisi myös itse muuttua rituaaliksi ja kokeilla ja tutkia uudenlaisia henkisyiden muotoja, jotka voivat palauttaa meidät yhteyteen jonkin perustavanlaatuisen kanssa itsessämme. Koen sekä uskonnot että monet modernin ”henkisyyskulttuurin” muodot esteiksi luonnolliselle henkisyydelle ja luonnolliselle hengelliselle kokemiselle. Maailma tarvitsee hengellisen/henkisen vallankumouksen, joka osaa kumota sekä uskonnon että monien muiden hengellisten rakenteiden karmivuudet, mutta samalla sulattaa uudelleen käyttöön niiden sisälleen kätkemät arvokkaat elementit. Sellaiset elementit, jotka ovat

myös ihmisen käytännöllisen elämän onnistumisen kannalta ratkaisevia, sillä sekä materian että hengen taso kuuluvat elämään perustavanlaatuisella tavalla ja vain näiden elementtien tasapaino voi tuottaa myös harmonisen yhteiskunnan ja maailman.

Teatteri ja tanssi ja niihin sisältyvät uudet prosessit saattavat olla jopa ainoa keino toteuttaa prosesseja, jotka voivat vapaasti ja oikealla tavalla tutkia tällaisia asioita. Ne ovat riittävästi länsimaiseen yhteiskuntaan juurtuneita, pitävät sisällään tärkeän taiteellisen vapauden/luovuuden elementin ja samalla pitävät potentiaalisesti sisällään sellaisia prosesseja ja *kehollisen hengellisyyden* menetelmiä, jotka voivat auttaa löytämään hengellisyyden perusprinsipiit sinänsä. Koetan puhua hengestä ja hengellisyydestä siis vapaana kaikista historiallisista, kulttuurillisista tai uskonnollisista latauksista. Tähän liittyen ehdotan yhdeksi teatterin perustehtäväksi uudenlaista hengellisyyttä, joka perustuu luovan ja erityisesti kehollisesti *elossa olevan* ja kehollisesti integroituneen ihmisen lähtökohtaan.

Henki on ihmisyyttä ja inhimillistä kokemuspiiriä merkittävällä tavalla laajentava ja vapauttava substanssi, jota ei ole vielä tutkittu ja ennakkoluulottomasti kehitetty kulttuurissamme tarpeeksi. Näkisin että hengellisyyden prosesseihin olisi aina hyvä kuulua voimakas kehollisuus ja niiden olisi aina hyvä varoa suuntauksia, jotka hylkivät tai sivuuttavat kehollista olemusta ja siihen liittyviä erilaisia tasoja kuten tunteita ja haluja. Antonin Artaud'n raivokkaat vaatimukset teatterin luontoa kohtaan liittyvät usein hengellisen tai jopa "maagisen" teatteritaiteen näkyyn, jossa ruumis, sielu, äly ja aistit eivät toimi toisistaan irrallisesti:

Käytännössä tämä merkitsee, että haluamme herättää henkiin ajatuksen vanhasta totaalisesta teatterista, joka valloittaa elokuvalta, kabareelta, sirkukselta ja jopa elämältä itseltään takaisin kaiken mikä sille aina onkin kuulunut. Analysoivan teatterin ja liikunnan maailman erottaminen toisistaan on ollut typeryyttä. Ruumista ei voi erottaa sielusta, ei liioin aisteja älystä, varsinkaan sellaisella alalla, jolla väsähtämään pyrkivät elimemme tarvitsevat voimakasta ravistelua, jotta ne pitäisivät ymmärryksemme hereillä. (Artaud 1983, s. 108)

Artaud koki suurta ahdistusta siitä, että maailma elää materiaalisen ja hengettömän tietoisuuden vallassa, ja toivoi teatterista uudenlaisen "herätyksen" ja hengellisyyden toteuttajaa. Vaikka Artaud'n raivokkuus ja näyt menevät usein liiallisuuksiin ja kääntyvät myös siten itseään vastaan, on silti todettava, että hän repaleisella ja ristiriitaisella tavalla osoittaa jotakin polttavaa olennaisuutta, josta huomiomme helposti kääntyy pois.

Olisi olennaista pyrkiä vapautumaan kaikista mahdollisista sekä materiaan että henkeen liittyvistä negatiivisista ennakkokäsityksistä ja käsittelemään termejä ennemminkin matemaattisella puhtaudella. Sellaisella ajatuksella, että henki ja materia primäärisinä elementteinä ovat olemassa eikä kumpaankaan niistä kannata suhtautua torjuvasti eivätkä ne ole toisistaan erillisiä, vaikka ne voidaan tunnistaa toisistaan erillisinä. Ajatus, tiedostaminen, suunnitelmallisuus, näyt, unet ja päätöksenteko ovat olemassa ratkaisevimpina ihmiselämän elementteinä, ja sillä perusteella voimme puhua rauhassa elämän henkisestä puolesta ilman, että siihen liitetään minkäänlaisia uskonnollisia latauksia puolesta tai vastaan.

Teatteri- ja tanssitaiteen kannalta on olennaista, että hengellisyyteen (ja materiaalisuuteen) liittyvät kulttuuriset ennakkoluulot voisivat vapautua, koska kyseisten taiteiden perusolemus on aina väistämättä yhteydessä inhimillisen elämän perustavanlaatuisiin kysymyksiin ja siten myös hengellisiin ja henkisiin peruskysymyksiin. Parhaimmillaan uudenlaisen teatteritaiteen piirissä, ja sen yhtenä ydintehtävänä, voitaisiin pyrkiä harmonisoimaan juuri hengen ja materia, tietoisuuden ja kehon, suhdetta toisiinsa. Jollain tavalla näiden kahden elementin harmonisoituminen tuntuu liittyvän suoraan myös feminiinisyyden ja maskuliinisuuden harmonisoitumiseen ihmisessä ja yhteiskunnassa.

3 Teatterin uudistamisen historiallisia polttopisteitä

3.1 Stanislavksi ja "todellisuus" teatterissa

Konstantin Stanislavski (1863 - 1938) oli venäläinen teatteriohjaaja ja teoreetikko, joka tahtoi teatterin ja näyttelijän ilmaisun olevan jotakin todellista hyvin syvällisellä tavalla. Näyttelijä ei saanut olla pinnallinen ja teatraalinen, vaan hänen oli eläydyttävä roolinsa siten kuin kaikki näyttämöllä tapahtuva olisi todella totta:

Vasta silloin kun taiteilija käsittää ja tuntee, että hänen sisäinen ja ulkoinen elämänsä näyttämöllä kehittyä luonnollisesti ja normaalisti ihmisluonnon lakin mukaisesti, alitajunnan salakammiot avautuvat ja niistä tulee esille tunteita, joita emme aina käsitä, mutta jotka lyhyemmäksi tai pidemmäksi ajaksi valtaavat meidät, ja johtavat sinne mihin jokin sisällämme käskee. Kun emme tunne tätä hallitsevaa voimaa emmekä osaa sitä tutkia, niin sanomme sitä näyttelijänkielellä yksinkertaisesti vain "luonnoksi". (Stanislavksi 1951, 28.)

Näyttelijän olisi siis löydettävä tapahtumia vastaavat oikeat tunteet itsestään ja todella koettava ne, jotta voisivat saavuttaa yhteyden ”sisäiseen luontoon”. Stanislavski avasi olennaisia lähtökohtia eräälle ydinajatukselle, joka liittyy teatterin uudelleen perustamiseen: *teatterissa ja näyttämöllä voi tapahtua ja voidaan luoda jotakin todellista*. Silloinkin, kun on kyse hyvin perinteisestä esittävästä näytelmästä, näyttelijän sisällä ja siten myös näyttämöllä tapahtuu jotakin aidosti ja todellisesti. Hän ei ole ainoastaan kylmä objekti tai heijastuspinta, johon yleisö voi heijastaa oman kokemuksensa tarinasta. Hänellä on sisäinen maailma, johon pätevät myös tietyt tunnistettavissa ja opeteltavissa olevat lainalaisuudet.

Esiintyjän on Stanislavksin näkemyksessä oltava myös itse kokija, mutta hyvin hallitulla ja äärimmäisen taiteellisen kurin muovaamalla tavalla. Luin erään suomalaisen teatteriohjaajaopiskelijan tuskailuja siitä, miten kaikki mitä teatterissa tapahtuu ”on vain representaatiota ja illuusiota”, joka aiheutti hänelle jonkinlaista masentumista. En totta puhuen voinut käsittää lainkaan mitä hän tarkoittaa. Omassa näkemyksessäni teatterissa tapahtuu parhaimmillaan nimenomaan jotakin äärimmäisen todellista, joka voi olla jopa ”todellisempaa” kuin arkitodellisuus. Mielestäni ei ole mitään syytä ajatella, kun kyseessä on jonkin menneen tarinan toisinto näyttämöllä, että siihen tilaan ei voitaisi saada tapahtumaan myös jotakin hyvin ”todellista”. Vaikka teatterin tilassa toteutuva tapahtuminen onkin etukäteen suunniteltu, se voi olla yhtä todellista kuin todellinen elämäkin. Voi tietysti olla, että usein tämä ”todellisuuden tapahtuminen” voidaan menettää teatterissa, ja silloin tapahtuminen voi degeneroitua vain ulkokohtaiseksi kuvien esittämiseksi, kuten kenen tahansa meistä oma elämäkin.

Todellinen elämä toteutuu omassa näkemyksessäni silloin, kun tietyt inhimilliset sisäiset prosessit toteutuvat ja ovat toiminnassa. Ehkäpä *todellista elämää*, jota voitaisiin paremmin nimittää ”kokonaisvaltaiseksi elämäksi”, tapahtuu oikeastaan paljon enemmän juuri teatteri- ja tanssitaiteellisten prosessien sisällä kuin ihmisen arjessa, jossa usein nämä sisäisen tuntemisen ja laajemman olemuksellisuuden prosessit loistavat poissaolollaan tai toteutuvat vain kätkeytyllä tavalla. Eihän elämää tee oikeaksi raha, kaljatuoppi tai ”mun oikeat kaverit”, vaan tietynlainen *sisäisen kokemisen avaruus*, joka voidaan käynnistää myös tietoisella valinnalla ja jopa täysin fiktiivisessä tai taiteellisesti konstruoidussa ympäristössä. Voit mennä metsään ja tehdä puusta gepardin ja kaikki se mitä koet on hyvin todellista, ikimuistoista, ja myös jaettavissa toisille ihmisille.

Kaunista vuorimaisemaa katsoessaan ihminen voi joko olla vailla sisäistä kykyä kokea lainkaan maisema tai hän voi osata luonnollisella tavalla todella *elää maiseman*, johon liittyy hänen oma sisäinen tuntemisensa ja *maiseman luominen subjektiivisena kokemuksena*. Siksi kysymys kuuluukin: kuinka voisimme saattaa ne elossa olevamman ja kokonaisvaltaisen elämän prosessit, jotka teatteri- ja tanssitaiteessa parhaimmillaan tapahtuvat, aktiiviseksi muuallakin? Voisimmeko asettaa teatterille niin merkittävän tehtävän, että sen kuuluisi tuottaa ihmisille tiloja ja menetelmiä, joiden avulla me voimme luoda ja laajentaa omaa jokapäiväistä kokemuspääpiiriämme ja aktivoida omaan todellisuuden kokemiseemme liittyvän *luovan sisäisen avaruuden*?

Se, että Stanislavski pyrki osoittamaan, että teatterissa tapahtuu ja pitäisi tapahtua jotakin todellista, on usein liitetty ehkä liiankin suoraan naturalistiseen estetiikkaan ja realismiin. Tällainen luokittelu saattaa ohittaa Stanislavskin olennaisimman näkemyksen, joka liittyy siihen, että ihmisellä yleensä on sisäinen maailma, jota voidaan prosessoida, kirjoittaa ja aktivoida. Siitäkin huolimatta, että hän itse loi liitoksen naturalismiin ja toteutti esityksiä, jotka todella myös ulkoisesti näyttivät oikealta elämältä, voidaan sanoa, että paljon olennaisemmin hänen työssään oli kyse ihmisen sisäisyyden ja sen ilmentymisen tutkimisprosesseista kuin naturalistisen estetiikan toteuttamisesta ulkoisesti näyttämöllä. Stanislavskin näkemyksessä ihmisellä on todellisuudessa ja siten myös näyttämöllä kuuluu olla sisäinen maailma, joka antaa syyn ja taustan kaikelle ilmentyvälle toiminnalle. Hänen työskentelyynsä liittyi olennaisesti alitajunta ja lähes mystiseen mittakaavaan yltävän ”orgaanisen luonnon” aktivoiminen luomistyöhön:

Mutta heti kun rikomme oikeata orgaanista elämäämme vastaan – kun lakkaamme luomasta aidosti näyttämöllä – niin äärettömän herkkä alitajuinen minämme säikähtää tätä väkivaltaa ja pakenee salakammioihinsa. Jotta näin ei kävisi täytyy ennen kaikkea luoda ehdottoman aidosti. (Stanislavski 1951, 28.)

On mielestäni äärimmäisen merkittävää, että teatterissa pyritään todenmukaisuuteen joka tapauksessa, mutta on kuitenkin olennaista hahmottaa että ”todenmukainen” tai ”todellinen” on oikeastaan huomattavasti laajempi ja yllättävämpi käsite kuin se miltä elämä arjessa tai ulkoisesti näyttää. Se että jokin tapahtuu näyttämöllä ”todenmukaisesti” tai ihmisessä elävän *orgaanisen luonnon* ohjaamana ei välttämättä tarkoita sitä, että tapahtumisen pitäisi näyttää tavalliselta elämältä, jos sellaista käsitettä edes voidaan olettaa kuin ”tavallinen elämä”.

Teatteri parhaimmillaan nimenomaan *paljastaa* ihmisen todellisia sisäisiä prosesseja ja tuo niitä hyvin fyysisellä tavalla näkyväksi. Jotta tämä perustehtävä voitaisiin toteuttaa, on luonnollista odottaa, että teatteritaiteilija myös ymmärtää ja on työssään kiinnostunut tutkimaan ihmisen ja hänen organisminsa toimintaa. Voisin kuvitella, ja olen konkreettisestikin saanut kokea, että joillekin teatterin tekijöille tämä on niin itsestään selvä ajatus, että siitä on turhaa edes puhua, kun taas toisille koko ajatus ”psykologisoinnista” tai ”sisäisesti kokemisesta” teatterissa on puistattava. Uskallan väittää, että teatteritaiteen prosessien kätköihin on kertynyt valtavasti tietoa ja ymmärrystä ihmisestä ja hänen sisäisestä kokemusmaailmastaan hyvin kokonaisvaltaisella tavalla ja tätä ”pääomaa” olisi syytä aktivoida ja kohdistaa laajemmin muuallakin yhteiskunnassa kuin vain teatteritaiteen sisällä.

Teatterin prosessit ikään kuin säilyttävät sellaista ymmärrystä, joka liittyy esimerkiksi kehoon, olemukseen, tuntemiseen, seksuaalisuuteen sekä hyvin laajalla tavalla inhimilliseen sisäiseen kokemusmaailmaan. Stanislavskin puhuessa siitä, miten voidaan tulla hyväksi näyttelijöiksi, voidaan hänen kuulla suoraan puhuvan myös siitä, miten voidaan tulla hyväksi ja aidoksi ihmiseksi:

Niin kuin huomaatte, päätehtävämme ei ole ainoastaan roolin elämän ulkonaisessa esittämisessä, vaan tärkeimmältä osaltaan siinä, että näyttämöllä luodaan kuvattavan henkilön ja koko näytelmän sisäinen elämä [...] taiteemme perustaroituksen tulee olla oppaanne näyttämöllisen luomistyönne ja elämänne kaikkina hetkinä. Ja tämän vuoksi me ennen kaikkea ajattelemme roolin sisäistä puolta, ts. sen psykologiaa, jonka ilmaisemme eläytymisemme avulla. (Stanislavski 1951, 29.)

Hänen taiteellisessa työssään yhdistyvät ja tukevat toisiaan teatterillinen taide ja *ihmisenä olemisen/kasvamisen taide* ja myös ihmisen tutkiminen hyvin syvällisellä tavalla. Kaikki tämä olisi asetettava osaksi aidon teatteritaiteen perustaa ja siitä olisi voitava puhua avoimesti, jotta asiaan liittyvä tieto ja tekniikat voisivat myös kehittyä. Näissä teemoissa on mielestäni kyse jostakin hyvin olennaisesta, joka pakenee huomiotamme ja puuttuu maailmastamme lähes kokonaan, mutta mitä kohti monet nykytaiteen muodot kurottavat. Meitä ei kiinnosta enää vain luoda itsestämme erillisiä taideteoksia, vaan olemme kiinnostuneita hahmottamaan oman olentona olomme ja elämämme taiteellisenä prosessina, jota voidaan kehittää, luoda ja suunnitella. Ajatellessamme teatteritaiteen prosesseja ja menetelmiä, on mielestäni selvää, että juuri sen piiristä voidaan löytää

tarpeelliset välineet tälle kokonaan uudentalaiselle ja samalla ikivanhalle taiteen fokukselle, joka voitaisiin kiteyttää ilmaisulla *itseän kohdistuva työ*, joka toimii myös Stanislavskin ja Grotowskin työskentelyä yhdistävänä tekijänä.

Uskon Stanislavskin luoneen merkittävää, mutta vasta alustavaa maaperää uudentalaiselle teatteritaiteelle, jonka fokus ei ole enää vain esittämisessä ja tarinoiden välittämisessä, vaan ihmisessä itsessään. Itselleni on kiinnostavaa, että tämä fokus löytyy näin yksinkertaisen selkeällä tavalla perinteisen teatteritaiteen ytimeästä ja että Stanislavski on onnistunut avaamaan ihmisen tutkimisen fokuksen teatterissa näin perustavanlaatuisella tavalla, vaikkakin sen harjoittamista ja systematisointia ei ole myöhemmin juurikaan osattu käynnistää. Tässä suhteessa voitaisiin ajatella, että teatteri olisi ”uudelleen perustettava” myös tällaisten historiallisten linjojen ja fokusten yhteyteen, johon merkittävät tekijät ovat sen saatelleet. Stanislavskin avaama *itseän kohdistuva työ* ja inspiroitunut sisäisen maailman tutkimus on yksi tällainen linja, jota epäilen laiminlyötävän melkein poikkeuksetta kaikkien suurten ammattiteattereiden toimesta, vaikka jotkin yksittäiset näyttelijät tätä työtä ymmärtäisivätkin harjoittaa.

Stanislavskin aikakaudella työskenteli myös venäläinen teatteriohjaaja Vsevolod Meyerhold, jonka lähtökohdat olivat uudistavia mutta hyvin erilaisia kuin Stanislavskilla. Yksittäisenä kuriositeettina tahdon nostaa esille Meyerholdin muotoileman ytimekkään lausahduksen, joka kiteyttää omaa kokemuskenttääni ja teatterillista unelmointiani jo vuosien takaa. Nuori Meyerhold kirjoittaa kirjeessään näytelmäkirjailija Anton Tšehoville: ”Teatteri voi esittää mahtavaa osaa kaiken olemassa olevan uudelleenjärjestämisessä.” (Hurme 1992, s. 5). Lause osuu juuri siihen tulevaisuuden hermoon, joka on kaikessa utopistisuudessaan kätkeytyä teatteritaiteen tulevan tehtäväkentän ytimeen.

Toinen merkittävä asiaamme liittyvä Stanislavskin aikalainen oli teatteriohjaaja Nikolai Evreinov, joka avasi ”teatraalisen vaiston” käsitteen ja esitti suoraan, että elämä itsessään olisi ”teatralisoitava” (”theatricalization of life”). Hän toteutti muun muassa massiivisen rekonstruktion helmikuun vallankumouksesta Pietarissa, jota näyttelemään/kokemaan hankittiin tuhansia ihmisiä. Evreinov onnistui kuitenkin liian vähän luomaan vakavasti otettavaa teoriaa ja käytännöllisiä menetelmiä, joiden kautta hänen ideansa ja ajattelunsa olisivat voineet saavuttaa laajempaa vastakaikua. Hän oli itselleni merkittävä ja hämmästyttävä löytö, koska en ollut kuvitellut, että kukaan historiallisesti merkittävä henkilö olisi aiemmin pohtinut teatterille näin utopistia tehtäviä ja todellisuuden ja teatterin

yhdistelmää kuin itse olin aavistellut. Evreinovin teoriat ovat kuin antiikkinen ja kesken-
eräinen teatterin höyrykone, jonka kehittymisen valmiiksi ovat ehkä sodan kauhut ja muut
tuossa ajassa toteutuneet poliittiset mullistukset estäneet.

3.2 Antonin Artaud ja maaginen näky teatterista

Ja nyt meidän on kysyttävä, onko tässä itsemurhaan huomaamattaan suistuvassa
maailmassa enää niitä muutamaa tarpeellista ihmistä, jotka pakottavat muutkin
uskomaan teatterin ylevään tarkoitukseen, teatterin joka antaa meille kaikille jota-
kin luonnollista ja maagista niiden opinkappaleiden sijaan, joihin emme enää usko.
(Artaud 1982, 40.)

Ranskalainen kirjailija ja teatterin uudistaja Antonin Artaud (1896 – 1948) oli häiritsevyy-
den rajoille saakka intohimoinen, aggressiivinen ja ristiriitainen persoona. Hän puhuu
teatterista välillä rohkeammin ja syvemmin kuin kukaan muu, mutta seuraavassa het-
kessä rusentaa oman ajattelunsa osaksi julmuutta ja henkistä terroria, jonka äärellä lu-
kija joutuu kyseenalaistamaan oman mahdollisuutensa olla samaa mieltä hänen kans-
saan. Aivan kuin ne ydintotuudet, joista hän puhuu eivät voisi ilmentyä näkyväksi ilman,
että jokin aggressiivinen voima pyrkii ne heti jo hänen sisällään tuhoamaan tai ainakin
näyttäytymään yhtäaikaaisesti sen syvän merkityksellisyyden rinnalla, josta hän puhuu.
Ehkä Artaud'n tavoin meitä kaikkia uhkaa kollektiivisen elämämme sieluttomuudesta joh-
tuva aggressiivinen häpeä, joka väijyy meidän yllämme ja käy ilkkuen päällemme aina
kun yritämme uskoa johonkin syvempään merkitykseen tai elämän kauneuden teatraali-
seen kutsuun.

Artaud osoittaa meille tarpeen taistella henkisen elossaolomme puolesta, mutta sortuu
oman ristiriitansa tai ehkä kollektiivisen ristiriidan alla lopulta totaalisesti, ja menettää
järgensä ainakin niillä mittapuilla, joilla sitä yleensä mitataan. Jotakin kertoo kuitenkin se,
että Artaud'n jälkeen tulleet suuret teatterin tekijät ovat ottaneet hänet kaikesta hämä-
ryydestä ja hulluudesta huolimatta äärimmäisen vakavasti. Muun muassa Grotowski ja
maailmankuulu vielä elossa oleva teatteriohjaaja Peter Brook ovat ammentaneet merkit-
tävällä tavalla Artaud'n runoudesta ja ajattelusta ja asettaneet hänet siten lopullisesti
teatteritaiteen ydinmuuntajaksi.

Artaud oli teatterin mahdollisuuksien suuri runoilija ja näkijä, joka uskoi teatterilla olevan
voimaa ja välineitä haastaa vallitseva materiaallinen maailmankatsomus ja ”laiska porva-
rillinen uni”. Hän pystyi raivopäissään puskemaan teatterin ideaa kohti sitä pistettä, jossa

teatterille todella annetaan tehtäväksi luoda jotain todellista ja välittömästi vaikuttavaa. Tähän shokin kaltaiseen vaikutukseen Artaud viittaa sanalla julmuus, joka voidaan helposti käsittää liian väkivaltaisella ja raadollisen fyysisellä tavalla. Artaud loi julmuuden teatterin, jonka pyrkimyksenä oli lähes anarkistisella tavalla irtautua tekstin ylivallasta ja luoda teatteria, joka on välittömämpää ja vaarallisempaa: ”Me emme voi jatkuvasti prostituoida käsitettä teatteri, jonka ainoa arvo on sen maaginen, julma yhteys todellisuuteen ja vaaraan.” (Artaud 1983, 110). Hän kiteyttää teatterin ydinvoiman, joka ammentaa fuusioitumisesta todellisuuden itsensä kanssa.

Uskon että Artaud on yrittänyt takoa esiin jotakin sellaista, joka saattaisi muuttaa käsityksemme teatterista kokonaan. Monien teatteritaiteilijoiden tasolla näin on varmasti jo tapahtunutkin, mutta ihmisten massoille asiaa ei ole välttämättä osattu vielä avata. Henkisesti unelias ihminen uskoo kuviin, passivoiviin tarinoin ja kyydissä oloon eikä siihen, että hänen oma tehtävänsä olisi herätä, toteuttaa itsensä ja luoda maailma entistä versiotaan paremmaksi. Artaud’n teatteri on heräämisen, transformaation ja rituaalien paikka, jossa uni ja todellisuus sulautuvat estottomasti toisiinsa ja siten myös siitä mikä on kuviteltua, tulee omalla tavallaan totta:

Me tahdomme tehdä teatterista todellisuuden, johon on mahdollista uskoa ja joka koskettaa sydäntämme ja aistejamme samalla tavoin kuin kaikki oikea tunne. Tiedämme että unemme vaikuttavat meihin ja että todellisuus vaikuttaa uniimme; niinpä uskomme, että voimme samaistaa runouden kuvat uneen, joka on tehokas, jos se singotaan meitä kohti tarpeeksi rajusti. Ja yleisö uskoo unikuviin, jos se pitää niitä todella unikuvina eikä vain todellisuuden jäljitelmänä; jos se niiden avulla voi toteuttaa omassa persoonassaan unen maagisen vapauden, jonka se tunnistaa vain kauhun ja julmuuden verhon takaa.

Tämä vuoksi vetoamme julmuuteen ja kauhuun, mutta laajemmassa mittakaavassa, sellaisessa, joka koskettaa elinvoimaamme kokonaisuudessaan ja joka tuo silmiemme eteen kaikki mahdollisuutemme. (Artaud 1982, 110.)

Artaud’n puhuu elinvoimasta, jonka teatteri voi palauttaa ja herättää. Uskon itse teatterilla olevan valtavasti potentiaalia juuri tähän. Ihmisen elinvoima tarvitsee toteutuakseen kehon, ilmaisun, tunteiden, aistien, ajattelun ja koko henkisen olemuksensa yhteistoimintaa. Kaikkien näiden aktivoimisesta, näkyväksi tekemisestä ja voimistamisesta on teatteritaiteessa kysymys. Teatterissa voidaan luoda tila, jossa suurempi ja elinvoimaisempi kokemisen tila on mahdollinen, jossa koko ihmisolemuksen erilaiset osat voivat saavuttaa yhteyden toisiinsa ja herätä valittamaan tai ylistämään sitä mikä on kaikkein akuuteinta juuri sillä hetkellä. Teatteri voi herättää ihmisen kokonaisena olentona ja olemuksena, ei ainoastaan eettisen tiedostamisen tai pelkän tietoisuuden tasolla, vaan aistillisena, tuntevana, reagoivana ja herkkänä olentona, joka ei pakene enää olemassaolon

ihmettä, vaan ammentaa siihen liittyvästä kauhistuttavasta ja riemullisesta kysymyksestä oman elinvoimaisuutensa.

Artaud'n näkemykset ovat toimineet yhtenä kipinäenä idealle perustaa teatteri uudelleen ja sitä kautta myös palauttaa ihmiselle oman olemuksellisuutensa ja teatraalisuutensa voima. Samalla tavoin kuin Stanislavski ja Grotowski olivat kiinnostuneet ihmisen laajemmasta potentiaalista ja uudistamisesta, myös Artaud oli voimallisesti suuntautunut tutkimaan ja aktivoimaan ihmisen vielä tuntemattomia osa-alueita ja kohdisti teatterin tehtäväksi myös kyseenalaistaa ja uudelleen hahmottaa ihmisen paikkaa todellisuudessa hyvin totaalilla tavalla:

Teatterin on toisin sanoen kaikin keinoin yritettävä asettaa uudelleen pohdittavaksi ei vain kaikkia, ulkoisen kuvattavan maailman aspekteja, vaan myös ihmisen sisin, metafyyysisestä maailmasta katsottuna. [...] Huumori, Runous tai Mielikuvitus ovat merkityksettömiä, jolleivät ne tutki ihmistä uudesta, orgaanisesta näkökulmasta, ja ihmisen ohella hänen käsityksiään todellisuudesta ja hänen runollista asemaansa todellisuudessa; (Artaud 1982, 113 – 114.)

Artaud'n avantgardistinen ja monella tavalla jopa postmoderneja lähtökohtia alustava näkökulma on toiminut merkittävänä vaikuttimena esitys- ja performanssitaiteen syntymiselle, joiden olemassaolo ja asettuminen suhteessa teatteriin perinteisessä mielessä on kiinnostava ja ristiriitainen alue. Pohtiessamme mahdollisuuksia perustaa teatteri uudelleen meidän on väistämättä kysyttävä mikä on esitystaiteen ja performanssin suhde teatteriin. Ovatko nämä vapaamman esittämisen muodot konservatiivisen ja tekstikeskeisyydessään jäykän teatterin sisältä ilmaantuneita karkureita, jotka ovat syystäkin perustaneet uuden taiteen lajin? Jonkinasteista teatterin vastaisuutta on ollut valloillaan jo Artaud'n ajoista lähtien:

Tärkeä edelläkävijä oli Antonin Artaud, joka esitti erityisen vaikuttavan esimerkin yrityksestä palauttaa esitystaide (teatteri) ytimeensä, joka oli hänen mukaansa korruptoitunut puheen, sanojen, logiikan ja kerronnan vuoksi. [...] Artaud'n ja varhaisen performanssitaiteilijoiden teatterin vastaisuuteen liittyi läheisesti se, että haluttiin torjua teatterin pyrkimys jäljitellä ja olla yhdennäköinen toisen poissa olevan todellisuuden kanssa. Happeningit ja vastaavat kokeilut perustuivat puhtaaseen läsnäoloon. (Carlson 2004, 202.)

Tekstille ja kerronnalle poikkeuksetta alistuvan teatterin kritisoiminen on perusteltua, koska on ilmeistä, että teatterin tila ja siihen liittyvä taide avaavat kaikkein kiinnostavimpia mahdollisuuksia juuri orgaanisessa nykyhetkessä toteutuville taiteellisille teoille, tapahtumille ja jopa todellisuuteen itseensä liittyville kokeiluille ja tutkimukselle. Samalla voidaan kuitenkin pohtia sitä, että jos valtavirtaisen teatterin ideasta revittäisiin pois sen

tekstilähtöisyys, näytelmä- ja jopa esittämiskeskeisyys, olisiko silloin tämä kritiikki ja esitystaiteen totaalinen irtautuminen teatterista enää ajankohtaista?

Jos teattereissa ja sen voimakkaasti muuhun yhteiskuntaan integroituneissa rakenteissa alettaisiin toteuttaa viimeinkin uudenlaisia prosesseja, jotka eivät pyörisi enää edes esittämisen ja esityksen ympärillä, vaan ennemminkin toteutuisivat kaikille tarjolla olevan esilläolon, leikin, rituaalin, orgaanisen vuorovaikuttamisen ja itsen transformaation keskiössä, voisivat ehkä myös performanssi ja esitystaide sulautua orgaanisella tavalla uudelleen osaksi valtavirtaista teatteria. Tämän seurauksesta voitaisiin nähdä, että tietyt inhimilliselle elämälle merkittävät, transformatiiviset ja itseä kehittävät prosessit voisivat löytää tiensä myös tehokkaammin muualle yhteiskuntaan, kuten koulutuksen ja kasvatuksen kentälle.

Voisimmeko siis ajatella, että teatterin perusrakenteet, talot ja rahavirratt, tulevaisuudessa nöyrytyisivät, tai laitettaisiin nöyrytymään, ja kutsumaan keskuuteensa esitystaiteen ja performanssin kentälle syntyneen arvokkaan taiteellisen uutteen? Voitaisiko teatteri perustaa uudelleen myös siten että avoimen esitystaiteen ja performanssin piiriin lukeutuvat prosessit kuuluisivat kyseenalaistamattomaksi osaksi sen tuotantosuunnitelmaa, ohjelmistoa ja toteutuksia? Epäilen että juuri näin olisi tehtävä, jotta konservatiivin ja radikaalin sota ja toistensa hylkiminen voitaisiin saattaa teatteritaiteen piirissä päätökseen, sillä molemmat osapuolet kärsivät siitä dramaattisella tavalla. Konkreettisimmalla tasolla on kyse siitä, että valtavat määrät rahavirtoja ohjautuvat teatteritaiteen kentällä jonnekin muualle kuin niihin prosesseihin, jotka todella uudistaisivat teatteria ja myös aktivoisivat teattereille niiden koko muuta yhteiskuntaa uudistavaa ja elävöittävää tehtäväkenttää.

3.3 Jerzy Grotowski: teatterin rituaalifunktio ja itseen kohdistuva työ

Syvennyn seuraavaksi tutkimaan perusteellisemmin Jerzy Grotowskin (s. 1933 – 1999) ajattelua ja työtä teatterin parissa. Hänen vaikutuksensa tuntuu olleen länsimaiselle teatterikentälle ainutlaatuinen. Aivan kuin hän olisi luonut kokonaan uudenlaisen tason länsimaisen teatterin ytimeen, mutta joka olisi monella tavalla jäänyt vielä erilleen teatterin valtavirroista ja vielä odottamaan niitä tekijöitä, jotka voivat myös käytännöllistää sen suunnan, jota hän vasta laittoi alulle. Englantilainen maailmankuulu teatteriohjaaja Peter Brook kuvailee Grotowskia:

Grotowski on ainutlaatuinen. Miksi? Koska tietääkseni kukaan muu maailmassa Stanislavskin jälkeen ei ole tutkinut näyttelemisen luonnetta, sen tapahtumaa, merkitystä ja sen mentaalis-fysikaalis-emotionaalisten prosessien tiedettä niin syvältä luotaavasti ja täydellisesti. Hän kutsuu teatteriaan laboratoriksi. Sitä se onkin: tutkimuskeskus. (Brooke 2006, 9 – 10.)

Grotowskin taiteellinen työ keskittyi hyvin perustavanlaatuisella tavalla ihmisen ja teatteritaiteen tutkimiseen. Hän perusti teatterilaboratorion ideana ja konkreettisena ryhmänä. Hän oli samalla tavoin kiinnostunut ihmisestä ja ihmiseen kätkeytyvästä potentiaalista kuten Stanislavskikin. Grotowski itse ilmaisee työnsä olevan jossain määrin jatkumoa sille työlle, jonka Stanislavski aloitti, vaikka samalla piirtääkin selkeän rajan heidän työnsä tuottamille lopputuloksille ja löydöille:

Stanislavskin lakkaamaton, henkilökohtainen tutkimus, havainnoimisen metodin järjestelmällinen uudistaminen ja kyseenalaistava suhtautuminen omiin aikaisempiin työtapoihin tekevät hänestä henkilökohtaisen ihanteeni. Stanislavski kysyi metodologiset avainkysymykset. Meidän ratkaisumme eroavat kuitenkin laajalti hänen ratkaisuistaan ja joskus päädymmekin täysin vastakkaisiin johtopäätöksiin. (Grotowski 2011, 13.)

Hahmotan itse Stanislavskin ja Grotowskin linjan osoittavan kohti jotakin sellaista teatteria, joka ei ole kiinnostunut enää ainoastaan tuottamaan vaikuttavia ja ”hienoja” esityksiä taideobjekteina, vaan myös kehittämään prosesseja, jotka voivat auttaa ihmistä tuntemaan itsensä paremmin ja kehittämään elämää sinänsä. Vuonna 1987 tunnettu ranskalainen kriitikko kirjoitti Grotowskista: ”He is a voice from beyond theatre, a voice which incarnates the supreme demand, whose vocation is not to save an art, but rather help a being to accomplish himself.” (Grotowski 1997, 398.) Hän sanoo Grotowskin olevan ääni teatterin ”tuolta puolen”, joka inkarnoi suurimman vaatimuksen ja jonka kutsu ei ole pelastaa taidemuotoa, vaan ennemminkin auttaa (ihmis)olentoa toteuttamaan itsensä. Omassa näkemyksessäni Grotowskin kutsumus ehkä oli myös pelastaa ja elävöittää teatteritaide, mutta juuri saattamalla se raiteille, jossa ollaan tekemisissä ihmisen vapautumisen ja myös elämän henkisen todentumisen kanssa. Koen että Grotowskin työ olisi osattava hahmottaa osaksi teatteritaiteen ydintehtävää sen sijaan, että se nähtäisiin jonkinlaisena erityislaatuisena teatterin suuntauksena. Samalla uskon, että jonkinlainen tasapaino *itseensä kohdistuvan työn* ja teatterin yleisesti tunnistettavien toimintojen välillä olisi hyvä löytää. Hyvä näyttelijä ja esitys saattavat löytää kasvualustansa juuri syvällisestä työskentelystä itsen kanssa ja vastaavasti itseensä kohdistuva työ saattaa

energisoitua ja saavuttaa huippuhetkensä tullessaan julki teatteriin kuuluvan esityksen tai muun vastaavan tapahtuman toteuttamisen kautta.

Grotowski päätyi ryhmänsä kanssa 1970-luvulla käytännössä myös hylkäämään monia teatterilliselle toiminnalle ominaisia piirteitä ja toteuttamaan niin kutsuttua ”parateatterilista” toimintaa. Tässä vaiheessa oli pyrkimyksenä avata kohtuullisen eristäytynyttä ryhmää myös uusille ihmisille ja mahdollisimman suurelle joukolle harjoittelijoita, jotka voisivat hyötyä Grotowskin vetämän ryhmän kokeellisesta työstä. Syystä tai toisesta prosessi ei ollut kuitenkaan täysin onnistunut. Grotowski itse arvioi myöhemmin, että uusien jäsenien ollessa vailla työn taustalla olevaa pitkäkestoista harjoittelua he eivät pystyneet samalla keskittyneisyydellä toteuttamaan sitä. Toisaalta heidän ottaessaan mukaan vain muutamia uusia jäseniä alkuperäisen ydinryhmän osaksi, olivat tulokset olleet ihmeenkaltaisia. Parateatterillisen toiminnan pyrkimykset kohdistuivat muun muassa esiintyjien ja katsojien välisen eron häivyttämiseen ja sosiaalisten roolien supistamisen kautta ihmisen todellisuuden löytämiseen ennemminkin toiminnan ja kokeilun kautta. Vaihteittain työskentelyn idea kulki kohti perustavanlaatuisien muutosten aiheuttamista kulttuurissa:

The main ideas inspiring the paratheatrical work were: active culture and overcoming the division between participants and spectators; working towards suspending social roles and instead finding the human dimension of one's existence in action and experiment; encounters involving other people and nature (Holiday/Święto); and gradually leading to fundamental transformations in culture. (Grotowski Institute 2012, paratheatre.)

Grotowskin vuonna 1959 perustaman laboratoriateatterin työskentelyn ydin oli äärimmäisen fyysinen ja samalla äärimmäisen psyykinen ja jopa hengellinen. Juuri tässä akselissa todentuu omassa kokemuksessani teatteritaiteen ydin ja olennainen suunta, jonka puitteissa olisi tehtävä myös tutkimustyötä ja johon teatteritaiteen olisi kohdistuttava. Edellisessä kuvauksessa puhutaan ”perustavanlaatuisista muutoksista kulttuurissa”, joiden toteuttamisen näen itse myös olevan teatterille luontainen tehtävä. Siinä missä teatteritaide kehittää ja luo ihmisten välistä vuorovaikutuskulttuuria ja rituaalista olemista näyttämölle se voi kehittää ja luoda sitä myös arkeen ja todellisuuteen sinänsä. Olennaimmin Grotowski tahtoo osoittaa, että teatterin ytimessä on kohtaaminen, joka ei kohdistu ainoastaan toiseen ihmiseen tai yleisöön vaan myös itse:

Teatterin ydin on kohtaaminen. Itsensä ilmentämisen teon tekevä ihminen muodostaa yhteyden itsensä kanssa. Tämä merkitsee äärimmäistä, vilpitöntä, kurinalaista, täsmällistä ja kokonaisvaltaista kohtaamista. Kyse ei ole ainoastaan kohtaamisesta hänen ajatuksiensa kanssa, vaan konfrontaatiosta, jossa hänen koko

olemuksensa on mukana vaistoista ja alitajunnasta lähtien aina hänen kirkkaimpaan tietoisuuden tilaansa saakka. (Grotowski 2011, 48.)

Tästä lauseesta välittyy myös, miten hänen näkökulmansa ei sisällä pyrkimyksiä erottaa jotakin osaa ihmisestä jonkin toisen osan kustannuksella, vaan hän liittää ihmisen kokonaisvaltaisuuteen kaiken aina alitajunnasta ja vaistoista, kirkkaimpaan tietoisuuteen saakka. Kaikki nämä inhimillisen elämän osa-alueet kuuluvat teatteritaiteen piiriin ja niiden välinen yhteistoiminta ja harmonia on suunta, jonka eteen Grotowski on valmis tekemään ankaraa työtä ja tutkimusta. Tavalliselle ihmiselle tällainen päämäärä saattaa kuulostaa ylitse pääsemättömän raskaalta, mutta johtuuko se ainoastaan siitä, että itseensä kohdistuvaa työtä on laiminlyöty jo liian monia vuosia ja vuosikymmeniä? Voisimmeko ajatella, että jos lapset ja viimeistään nuoret autettaisiin tälle ihmeelliselle tutkimusretkelle ilman painostusta riittävän varhain, he saattaisivat alkaa kokea työskentelyn hyvinkin luontevana ja kevyenä osana omaa elämäänsä? Ehkä he voisivat alkaa toteuttaa sitä esimerkiksi kävellessään, siivotessaan, urheillessaan ja erityisesti osana tavallista sosiaalista elämäänsä. Parhaimmillaan heidän alitajuntansa voitaisiin saada ajoissa kiinnostumaan kokonaisvaltaisesta ihmisenä kasvamisesta, jolloin työskentely sulautuisi osaksi kehollistumista ja oman elämän orgaanista kasvuprosessia.

Grotowskin näkemyksessä teatterin voima on juuri sen orgaanisuudessa, joka on nykypäivänä vielä enemmän merkittävässä asemassa oleva luonnonvara, kun sosiaalinen yhteisö on tukehtumassa virtuaaliseen maailmaan ja ihmiset ruokkivat mielensä ja kehonsa erillisyyttä tuntikausia tuijottamalla erilaisia ruutuja, joiden osaksi keho ja olemuksemme orgaanisuus eivät voi tulla:

On vain yksi elementti, jota elokuva ja televisio eivät voi ryöväitä teatterilta: elävien organismien läheisyys. Tästä johtuen jokaisesta näyttelijän asettamasta haasteesta, jokaisesta hänen tekemästään maagisesta teosta (joita yleisö on kykenemätön toistamaan) tulee jotain suurta, jotain tavatonta, jotain ekstaasia lähenevää. (Grotowski 2011, 34.)

Grotowskilla oli Artaud'n tavoin selkeä usko ja jopa näky uudenlaisesta teatterista ja teatterin mahdollisuudesta syntyä uudelleen. On vaikea arvioida, kuinka paljon hänen tavoitteenaan oli luoda uudenlaista teatteritaidetta ja kuinka paljon hän oli kiinnostunut luomaan teatterin avulla kokonaan uudenlaista kulttuuria ja sen rakenteita. Hänen näystään välittyy ajoittain myös se, että kyseessä on jotakin tavanomaisuuden ylittävää ja sillä tavoin totaalista, että sen ei voida ajatella olevan kenen tahansa ihmisen tavoitettavissa.

Mielestäni olisi kuitenkin olennaista pyrkiä suuntaamaan teatterin erityisiä prosesseja siten, että ne voitaisiin avata myös täysin tavalliselle ihmiselle ja erityisesti lapsille ja nuorille silloin kun heidän kehonsa ovat vielä yhteydessä omaan erityiseen elossa oloonsa. Ehkä Grotowski hahmotti asiaa niin että tarvitaan ensin jonkinlainen joukko ihmisiä, jotka luovat perustan ja sen jälkeen asian sisäistäneet ihmiset voivat tehokkaammin auttaa myös muita avartamaan omaa kokemustaan teatterista ja ihmisenä olemisesta. Hän viisioi konkreettisesti uudenlaisten teattereiden syntyminen mahdollisuuksia seuraavasti:

Henkilökunnan tulisi koostua pienestä, teatteriin liittyviin ongelmiin erikoistuneesta asiantuntijajoukosta, esimerkiksi psykoanalytikoista ja sosiaali antropologeista. Taiteellisen ensemblen tulisi koostua teatterilaboratorionäyttelijöistä ja teatterikoulutuksen saaneista pedagogeista. Talouteen kuuluisi kuulua myös pieni kustantamo, joka voisi julkaista käytännön metodisia tuloksia jaettavaksi muille samankaltaisille keskuksille ja asiaan liittyville tutkijoille. Olisi ensiarvoisen tärkeää, että kaikkea tutkimukseen liittyvää valvoisi yksi tai useampi teatterikriitikko. (Grotowski 2011, 41.)

Grotowski loi idean köyhästä teatterista, josta kaikki mikä ei ole teatterille täysin välttämätöntä on karsittu pois. Tavoitteena ei ole enää luoda uskottavaa illuusiota ja tarjoilla näyttelijöiden ulkoisia trikkejä ja temppuja, vaan ennemminkin tavoittaa ihminen arkki-tyyppisessä ja ”totaalisen teon” tilassaan, jossa hän voi tuottaa myös yleisölle yhteyden johonkin pyhään ja arjelta kätöksessä olevaan. Myös yleisölle joudutaan köyhässä teatterissa väistämättä asettamaan erilaisia odotuksia kuin tavanomaisen teatterin puitteissa. Seuraavassa hän kiteyttää merkittävällä tavalla asioita, jotka kuuluvat teatterin ytimeen ja joiden pitäisi kuulua myös inhimillisen elämän ytimeen:

Meitä kiinnostaa aitoja henkisiä tarpeita omaava katsoja, joka haluaa aidosti analysoida itseään esityksessä tapahtuvan kohtaamisen kautta. [...] hänelle, joka käy loputtoman itsekehityksen prosessin; hänelle jonka levottomuus ei ole yleistä, vaan ohjautunut etsimään totuutta hänestä itsestään ja hänen tehtävästään elämässä. (Grotowski 2011, 33.)

Yksi elämän merkityksellisimmistä päämääristä varmasti kenelle tahansa on kasvaminen, kehittyminen ja asioiden oppiminen. Useimmiten tämä toteutuu jonkinlaisen ulkoisen työn tai harrastuksen parissa. Kehoa voidaan harjoittaa fyysisillä harjoituksilla ja urheilemalla ja tämän yhteydessä varmasti epäsuorasti koetaan erilaisten henkisten ominaisuuksien kehittymistä, mutta kyky keskittyä niihin suoraan on jostain syystä estynyt, jopa jonkinlaisen kiellon alainen asia. Ehkä kyse on yhteiskunnallisten rakenteiden puuttumista, jotka rohkaisisivat ihmistä tekemään työtä myös itsensä kanssa ja puhumaan henkiseen kasvamiseen liittyvistä asioista. Esimerkiksi kouluissa aihe on ainakin vielä

näihin päiviin saakka loistanut lähes rikollisella tavalla poissaolollaan. Olen koettanut jäljittää estyneisyyden syitä ja löytänyt ainakin yhdeksi ongelman joka liittyy uskontoon ja sen ”jätöksiin” yhteiskunnassamme. Jossain vaiheessa kirkko ja uskonto ovat toimittaneet jonkinlaisen hengellisen ja samalla henkisen opettajuuden virkaa, mutta yleensä tehneet sitä hyvinkin saarnaavalla ja pahimmillaan jopa ihmisen yksilöllistä kasvua tukahduttavalla tavalla. Kankeita ja typeryyteen asti sorvattuja uskonnollisia ajatusmalleja on pakotettu samalla kun on kerrottu myös olennaisia ja perustavanlaatuisella tavalla tärkeitä asioita elämästä, rakkaudesta ja välittämisestä. Henkisen opettamisen ja kasvun kenttää hallinneet instituutiot ovat vääristelleet niitä asioita, jotka olisivat inhimillisen (ja hengellisen) kasvumme kannalta ratkaisevia, ja onnistuneet aiheuttamaan suuressa osassa ihmisiä valtavan vastareaktion koko henkistä kasvamista ja siihen liittyviä prosesseja kohtaan.

Uskonto on haalinut pimeinä vuosisatoina itselleen asiaan liittyvän monopoliaseman ja onnistunut jostain syystä säilyttämään sen vielä nykypäivänäkin. Tästä vaikuttaisi seuranneen hyvin totaalinen henkinen stagnaatio, joka heijastuu merkittävästi juuri kasvatuksen kentälle ja esimerkiksi sellaisiin prosesseihin, jotka pyrkisivät auttamaan ihmistä tasapainoon kehon, seksuaalisuuden, luovuuden ja esimerkiksi tunteidensa kanssa. Voi olla olennaista huomata, että sama vääristymä voidaan nähdä vielä rajummalla tavalla monien idän henkisten traditioiden piirissä, joten kyseessä ei ole vain länsimaihin ja kristinuskoon liittyvä asia. Erityisen voimakkaasti tämä stagnaation ja vääristymän tuholinja vaikuttaa heijastuneen feminiinisyteen ja seksuaalienergiaan, joka on edelleen suoraan yhteydessä kehottomuuden ongelmaan ja edelleen suorassa linjassa siitä seuraavan mielen ja teknologian ylivallan ongelmaan. Kaikkeen tähän katastrofaaliseen verkkoon, johon olemme koko sivilisaationa sotkeutuneet, uskon uudelleen perustetun teatterin voivan tuoda merkittäviä ratkaisuja.

Grotowskin näky teatterista, joka toteuttaa sille luonnollisesti kuuluvaa rituaalifunktiota ja suhtautuu avoimen tutkivalla tavalla myös henkiseen tasoon elämässä, on ehdottoman ajankohtainen. Koska vallitseva hengellisyyden ja henkisen kasvun kulttuuri vaikuttavat toteutuvan hyvin alkeellisella ja jopa primitiivisellä tasolla, uskon että tarvitsisimme kipeästi teatterilaboratorioiden kaltaisia tutkimuskeskuksia, jotka voisivat tarjota meille tähän asiaan liittyvien menetelmien ja kulttuurirakenteiden kehityksen nopeutumista. Teatterin menetelmät ovat merkittäviä tässä suhteessa, koska niiden piirissä on mitä luontevinta

harjoitella ja tutkia asioita, sekä tuottaa hyvin konkreettisella tavalla orientoituneita harjoitusohjelmia ja fokuksia. Uudelleen fokusoitu teatteri voisi myös luoda kampanjoita, jotka inspiroisivat erityisesti nuoria perustamaan tällaisia ryhmiä, jotka keskittyisivät elämän ja oman olemuksensa tutkimiseen. Näiden ryhmien avuksi voitaisiin kehittää ja julkaista erilaisia harjoituksia, tapahtumakonsepteja ja organisoida kevyttä ohjausta aiheeseen kouluttaneilta ammattilaisilta. Tässä saattaisi olla olennaista kuitenkin se, että ryhmät eivät muodostuisi liian ohjaajavetoisiksi, vaan ohjaajan rooli olisi ennemminkin vie-raileva ja nuorten omaa reflektiota auttava. Samalla tavoin kuin Grotowskiaan ei halunnut luoda paradigmaa tai jonkinlaista järjestelmää ei uudelleen perustettu teatterikaan tahdo muuttua oppilauselmiksi, vaan tarjota ihmiselle raikkaita itsensä ja oman todellisuutensa kehittämisen ideoita, menetelmiä ja tiloja.

Olennainen akseli Grotowskin työssä oli ihmisen suhde itseensä, jossa myös korostuu sellainen itseyden taso, joka ei ole ympäristön tai muiden ulkoisten vaikuttumien lopputulos, vaan ennemminkin jonkinlainen taustalla oleva koskematon olemus, joka on silti persoonallinen ja aktiivinen. Omissa harjoituksissamme olemme työskennelleet yksinkertaistetun *esilläolon rituaalin* kanssa, joka on ikään kuin lähtöruutu tai perustanomaisen tila, jossa ihminen voi löytää oman *esilläolonsa* sekä toisille että itselleen. Menetelmä perustuu siihen, että harjoittelijalle annetaan mahdollisuus leikkiä omalla esilläolollaan ja itsellään toisten edessä ilman tarkempia tilauksia tai määritteitä. Hän voi itse ajautua puhumaan, liikkumaan tai kokeilemaan itsestään erilaisia versioita. Hän on samalla esiintyjä ja samalla oma itsensä. Tässä yksinkertaisessa menetelmässä voidaan harjoitella myös ihmisen yhteyttä omaan itseensä ja siihen heräämistä. Olemme huomanneet, että ihmisen saadessa olla esillä ja osatessaan myös käyttää tilannetta luovan improvisaation virrassa, hän saattaa tulla kokonaisvaltaisemmin tietoiseksi itsestään ja saavuttaa eräänlaisen minä – minä suhteen. Tämä saattaa humoristisesti ajateltuna kuulostaa jonkinlaiselta narsistiselta suhteelta, mutta on todellisuudessa jotain juuri päinvastaista. Kun ihminen oppii antamaan itselleen sen huomion, jota hän usein toisilta epätoivoisesti kaipaa, hän voi voittaa itsessään liiallisen taipumuksen hakea toisilta tarvitsemaansa huomiota, takertumisen toisten huomioon, joka usein johtaa oman keskiön hukkumiseen. Grotowski kirjoitti tästä minä - minä suhteesta seuraavasti:

There is an I-I. The second I is quasi virtual; it is not – in you – the look of the others, nor any judgement; it's like an immobile look: a silent presence, like the sun which illuminates the things – and that's all. The process can be accomplished only in the context of this still presence. I-I: in experience, the couple doesn't appear as separate, but as full, unique. (Grotowski 1997, 378.)

Hän hahmottelee edellä kahta itseyden tasoa, joista yleensä kätkössä oleva on kuin hiljainen tarkastelija, joka ei tuomitse vaan ainoastaan valaisee asiat liikkumattomalla tavalla. Tämä akseli on kuin ihmisen itsensä tiedostamisen akseli, joka vaikuttaa useimmiten olevan hukassa ihmisiltä tai toteutuvan vain osittaisesti. Tämä saattaa olla seurausta siitä, että ihminen ei tahdo, tai häntä ei ole autettu riittävän varhain tarkastelemaan itseään, ja omia tekojaan positiivisella ja kannustavalla tavalla. Itsensä arvioiminen ja tarkastelu ovat yhteydessä haluun kehittyä ihmisenä ja kasvaa hyvänlaatuisen suuntaan, mutta jos tämä halu puuttuu vaikuttaa se myös tukahduttavalla tavalla kiinnostukseen edes nähdä itseään tai olla *esilläolossa* ja *olemassaolossa* oman keskeneräisyytensä kanssa. *Esilläolon* ja esiintymisen prosessit vaikuttaisivat inspiroivalla tavalla liittyvän inhimillisen kasvun ytimeen ja avaavan teatterille lisää syitä ottaa paikkansa kasvatuksellisten ja inhimilliseen kehitykseen liittyvien prosessien kehuutilana. Samalla on syytä muistaa, että tällaiset prosessit ovat aina hyvin yksilöllisiä, ja liiallinen systematisointi saattaisi luoda niiden toimivuudelle esteen. Myös Grotowski tahtoo muistuttaa tästä ja kiteyttää seuraavassa vielä omaa näkökulmaansa liittyen *itseän kohdistuvaan työhön*:

Puhun metodista, kaikkien rajoitusten ylittämisestä, kohtaamisesta, itsetuntemuksen prosessista ja tietyssä mielessä terapiasta. Tällaisen metodin tulee pysyä avoimena, sillä se on sen hengissä säilymisen ehto. Se on jokaiselle yksilölle erilainen ja näin sen tulee olla, sillä sen sisäinen luonto vaatii sitä pysymään yksilökohtaisena. (Grotowski 2011, 112.)

4 Teatteri-ilmiön uudelleen perustamisen ydinpilareita

Seuraavissa osioissa pyrin kiteyttämään kolme erilaista ydinfokusta, jotka teatteri-ilmiön uudelleen perustamisen prosessi pitää sisällään. Jokaisen ydinlinjan alle olen kirjannut joitakin prosessin lukuisista vallankumouksista, jotka pyrimme sysäämään liikkeelle seuraavan viidensadan vuoden kuluessa. Olen valinnut jäsentää prosessia ja ajatteluani ”vallankumousten” avulla, koska monet niistä positiivisista asioista, joita teatteri voi saada maailmassa aikaan ovat siinä määrin merkittäviä, että ne vastaavat tehovoimallaan jonkinlaista vallankumousta. Usein näihin asioihin liittyy myös käytännöllinen tarve kumota jokin ”valta”, ajattelumalli tai totunnainen kulttuuri-ilmiö, joka on muuttunut esteeksi sille mikä inhimilliselle elämälle olisi luonnollista ja tavoiteltavaa. Lisäksi ajatus erilaisten vallankumouksen toteuttamisesta antaa positiivisia sytykkeitä ja erityislaatuisia toiminnan lähtökohtia, jotka voivat auttaa perustamaan teatteri yhteiskunnassamme uudelleen.

4.1 Teatteritaiteen kohdistuminen arkeen ja todellisuuteen

Kuten aiemmissa luvuissa on jo käynyt ilmi, yksi merkittävä uudelleen perustetun teatteritaiteen fokus kohdistaa huomion todellisuuteen sinänsä. Kyseessä ei ole uutuudessaan ennen kuulumaton asia, mutta monella tavalla vielä alikäytöllä ja vasta hahmotteluasteella oleva suuntaus. Esimerkiksi Vuonna 2001 perustettu Todellisuuden tutkimuskeskus on ilmiselvästi kohdistanut teatterillisten ja esitystaiteellisten prosessien huomioita arvokkaalla tavalla juuri tähän suuntaan, mutta samalla toiminta on ollut yhteiskunnallisessa mittakaavassa ja jopa teatteritaiteen kentällä hyvin marginaalista. Tässä on yksi ydinongelma, jota teatterin uudelleen perustamisen prosessi pyrkii ratkaisemaan: sellaiset prosessit, joita pitäisi kiireesti olla luomassa inhimillisen elämän perusrakenteiden avartamiseksi ja uudistamiseksi ovat liian marginaalisia ja liian vähäisten resurssien tukemia. Tilannetta voitaisiin ensisijaisesti muuttaa sillä, että kaikkien teattereiden tehtäväkenttää radikaalisti ja mahdollisimman nopeasti muutettaisiin ja laajennettaisiin. Teattereilla ja teatteriryhmillä on käytössään usein massiivisia resursseja, tiloja ja pätevää henkilöstöä, joille toivottavasti ei olisi täysin vierasta astua oman totutun taiteilijuutensa ulkorajoille. Teattereiden henkilöstö voisi mahdollisesti kevyessä mielessä uudelleen kouluttautua ja alkaa katsoa kohti niitä laajempia tehtäviä, joita teatterilla yhteiskunnassa voisi ja pitäisi olla. Tämä saattaa olla tulevien vuosikymmenien saapuessa väistämättä edessä, kun sukupolvien vaihtuessa myös teatterin yleisöjoukko saattaa merkittävästi muuttua, ellei jopa kriittisessä määrin huveta.

Todellisuuden tutkimuskeskus on avannut arvokkaita ja vallankumouksellisia linjoja, mutta tahtoessaan profiloitua vapaan avantgarden ja hyvin avoimen esitystaiteen kategoriaan, saattaa alleviivata ehkä liikaakin omia taiteellisia vapauksiaan ja sinänsä perinteisen taiteilijan roolia, jossa ei asetuta avoimesti ja vastuullisen laajamittaisesti suunnittelemaan esimerkiksi uusia sosiaalisen elämän rakenteita:

Yhteinen pyrkimyksemme on havainnoida, kyseenalaistaa ja uudistaa todellisuutta tekemällä esityksiä. [...] Esitykset ovat sekä tutkimuksemme pääasiallinen väline, että sen hedelmä; tuotamme vuosittain useita produktioita, jotka laajentavat ja rikkovat paitsi vallitsevaa todellisuuskäsitystä myös esitystaiteen rajoja ja määritelmiä. (Todellisuuden tutkimuskeskus 2016.)

Uskoisin että seuraavan avantgarden suunta olisikin juuri se, että taiteilija uskaltaisi hahmottaa oman roolinsa myös vastuullisena toimijana ja maailmaa suunnitelmallisesti ja laajamittaisesti uudistavana henkilönä. Mielikuvituksettomuudesta kärsivä maailmamme tarvitsee kiireesti ”todellisuustaiteilijoita” ja heidän uusia menetelmiään kehittää kulttuurilliseen olemassaoloomme liittyviä perustavanlaatuisia rakenteita, joita kaikki ihmiset voisivat hyödyntää omassa elämässään.

Olen koettanut ymmärtää miksi Todellisuuden tutkimuskeskus tahtoo pitää kiinni esityksen käsitteestä ja suorastaan tarrautua esitykseen myös välineenä. Samalla voidaan kysyä, että mistä on syntynyt tarve luoda ”esitystaide”, joka tuntuu käytännössä kätkevän sisäänsä paljon kiinnostavampia asioita kuin vain esityksiä. Onko kyseessä ehkä jonkinlainen viimeinen turvarengas, oveluus tai pääsylippu osaksi yhteiskuntaa, kun ajatellaan että ”todellisuustaide” tai todellisuuteen suoraan kohdistuva taide olisi liian pelottava asia tai johtaisi mahdollisesti jonkinlaisella modernilla roviolla polttamiseen? Kaikki taidehan on todellisuutta ja tulee ilmentyessään osaksi todellisuutta, mutta on silti kokonaan erillainen fokus esimerkiksi taiteellisesti suunnitella tilaisuus, jonka totut sosiaalisen käyttäytymisen perusrakenteet tai omaan olemassaoloomme ja identiteettiimme liittyvät ideat ovat yhteisellä sopimuksella muutettu ja suunnattu uudelleen. Tällaisessa tilaisuudessa olisi käsittääkseni hyvin olennaista juuri hahmottaa ja alleviivata, että kyseessä ei ole esitys. Voisi olla jopa vaarallista suhtautua tällaiseen teokseen esityksenä. Toisaalta termin käytössä saattaa olla kyse siitä, että todellisuudesta itsestään ja omasta olemassa olostamme sosiaalisessa kontekstissa löydetään esityksen ja esittämisen taso siinä määrin voimallisesti, että ajatellaan että mitä tahansa ”todellisuustaiteellisessa” kategoriassa tehdäänkin, voidaan ajatella kyseessä olevan esitys. Tämä on ymmärrettävää, mutta samalla koen itse, että käsitteeseen turvautumiseen liittyy sekä vaaroja että degeneroivia voimia, jotka estävät taidetta löytämästä maagista ja suoraa yhteyttä todellisuuteen ja aloittamasta tähän liittyvää harjoittelua ja tutkimusta. Onhan selvää, että tämänkaltaisen fokus vaatii äärimmäistä hienovaraisuutta ja pelon vahvistamaa kunnioitusta niitä mahdollisuuksia kohtaan, joita ”todellisuustaiteella” voi olla. ”Teatteri” käsite ja sen tila, on siinä mielessä vahva, että se ei etymologisesti pidä sisällään ”esityksen” tai ”esittämisen” fokusta, vaan sen tiloissa voidaan ajatella toteutettavan asioita, jotka menevät esityksen ideaa paljon pidemmälle ja alkavat hahmottaa siten suuntaa *esityksen jälkeiselle teatterille*.

Suoraan todellisuuteen ja arkeen kohdistuvan teatteritaiteen vallankumouksia ovat esimerkiksi: *muuntautumisen vallankumous*, *modernien rituaalien vallankumous*, *pukujen ja pukeutumisen vallankumous*, *energian tajuamisen vallankumous*, *todellisuuden suunnittelun vallankumous*, *todellisuuspelien vallankumous*, *herkkyyden vallankumous*, *äänimaisemien vallankumous* ja *uusien sosiaalisten rituaalien, leikkien, merkkien ja tapojen vallankumous*. Kaikki edellä mainitut vallankumoukset ovat hyvin suuria kokonaisuuksia ja osittain liittyvät toisiinsa. Valitettavasti aikani ja tämän työn laajuus eivät riitä paneutumaan kaikkiin näistä niin perusteellisesti kuin olisi tarpeen, mutta koetan avata niistä alustavasti edes muutamia:

Muuntautumisen vallankumous liittyy laajassa mielessä ihmisen oikeuteen, mahdollisuuteen ja jopa velvollisuuteen muuntaa ympäristöään ja itseään. Tässä on olennaista huomioda, että kyseessä on transformaatio, joka tarvitsee tuekseen sekä ulkoisia, että sisäisiä tekoja, ja niiden välistä oikeaa synkronisaatiota. Muuntautuminen voi kohdistua omaan olemukseen, kykyihin, rooliin tai ulkoisiin asioihin, joilla voi olla suoraan merkittävä vaikutus sisäiseen maailmaan tai ympäristöön. Transformaatio on teatteritaiteen ydinprosessi ja sen erilaiset tekniikat sekä tilaan että yksilöön kohdistuvina olisi syytä ottaa kehitystyön alle tämän vallankumouksen piirissä. Vallankumouksellisuus liittyy ensisijaisimmin siihen huomioon, että yleisesti ottaen ihmiset eivät tunnu huomaavan omaa oikeuttaan muuttaa itseään, vaan enneminkin kokevat velvollisuuksia läheisiään kohtaan olla sitä mitä he ovat aiemminkin olleet. Tästä seuraa katastrofaalisia ahtaumia ja elämään kuuluvan luovuuden kuihtumia.

Äänimaisemien vallankumous vie fokustamme jo hyvin lähelle konkretiaa, koska kyse on konkreettisista äänimaisemista, joiden käyttö erilaisissa julkitiloissa tai kodeissa saattaisi olla hyvinkin merkittävä todellisuuteen kohdistuva taiteellinen teko. Idea pitää luonnollisesti sisällään ajatuksen näiden äänimaisemien vaihtuvuudesta samalla tavoin kuin musiikkia voidaan vaihtaa, mutta äänimaiseman vaikutus todellisuuteen on kuitenkin hyvin erilainen ja usein tehokkaampi ja sopivalla tavalla hienovaraisempi kuin musiikin. Tällä vallankumouksella voidaan nähdä olevan myös olennaisia yhteyksiä laajempaan todellisuuden suunnitteluun, joka voi toteutua erilaisten sovittujen asioiden kautta, jotka liittyvät erilaisiin äänimaisemiin tai esimerkiksi niissä esiintyviin yksittäisiin ääniin, joille on sovittu jokin merkitys. Tällaisten luomusten kautta jonkin yhteisön elämää voidaan taiteellisin keinoin organisoida, inspiroida ja koristaa.

Modernien rituaalien vallankumous on varmasti monin tavoin jo tutkittu ja toteutettu fokus, mutta tälle alueella olisi syytä keskittää paljon aihetta arkistavaa kehitystyötä. Olen-
naista on huomioida myös sanan ”moderni” painoarvo tässä yhteydessä, koska liian
usein taiteellinen työ joka keskittyy rituaaleihin saa myös jonkinlaisia arkaaisia ja myytti-
siä piirteitä, jotka saattavat liittää käsitystämme rituaalista entistä raskaammalla ja kulu-
neella tavalla tiettyihin historiallisiin mielikuviin. Fokuksen ollessa moderni ja nykyaikai-
nen voidaan rituaalit löytää paljon kiinnostavimpina ja raikkaina asioina kuin sekavassa
ja mystifioidussa arkaaisessa kontekstissaan.

Energian tajuamisen vallankumous on näkökulma, joka liittyy toisille ihmisille täysin it-
sestään selvään asiaan ja toisille taas kokonaan kyseenalaiseen ja arveluttavaan asi-
aan. Voin omaan kokemukseeni pohjautuen kuitenkin varmuudella kertoa, että energiaa
voidaan havaita, aistia ja sen liike tai sijoittuminen erilaisissa tilanteissa voidaan ”tajuta”.
Olemme erilaisten energiavirtojen ja – latausten vaikutuspiirissä jatkuvasti ja osa niistä
on positiivisia ja osa voi olla negatiivisia, ne voivat olla tunteiden, ajatusten tai erilaisten
intenttioiden tuottamia. Tästä asiasta on vaikea puhua ehkä sen vuoksi, että on olemassa
hyvin paljon ihmisiä, joilta tämä havaitsemisen kyky joko puuttuu tai heidän vallitseva
todellisuuskäsityksensä saa heidät sulkemaan asian pois. Asia on kuitenkin siinä määrin
ratkaiseva, että siitä ei oikein tee mieli vaietakaan silloin kun asiasta omaa varmuuden.
Energian tajuaminen, tai kyky tavalla tai toisella havainnoida sitä, on aiheemme ja elä-
miemme kannalta supermerkittävä, koska ilman sitä kykymme muuntaa ja suunnitella
todellisuutta on huomattavasti vähäisempi kuin sen kanssa. Mielikuviin, käsitteisiin ja
ideoihin keskittyvä ”todellisuustaide” on aina heikompi kuin varsinaiseen substanssiin
ja energiaan keskittyvä. Useille teatteritaiteilijoille on arkipäiväisen luontevaa puhua
energiasta. Ja vaikka se hahmotetaan usein jonkinlaisena yleisilmauksena, joka viit-
taa kokonaisvaltaiseen tapaan, jolla tullaan lavalle, ollaan läsnä tai tehdään jokin teko,
on samalla selvää, että suuri osa teatterintekijöistä on myös konkreettisesti energiatie-
toisia ja he pystyvät tuntemaan asioita sillä tavoin. Hahmotan, että tämä liittyy keholti-
suuteen ja kehon erityislaatuiseen aktiivisuuteen, jonka kautta kyky herää. Kun keho on
ilmaisevuudelle herkistetty, se pystyy myös aistimaan erilaisia asioita suoraan ympäris-
tössä virtaavasta energiasta. Tähän liittyvää herkkyyttä voidaan harjoitella ja monia mer-
kittäviä asioita voisi maailmassa mennä paikoilleen, jos tämä peruskyky voitaisiin avata
yleiseen tietoisuuteen. Grotowskilla oli suoraviivaista rohkeutta puhua myös energiasta
hyvin yksityiskohtaisella ja erityislaatuisella tavalla. Seuraavassa hän kuvailee erityisten
laulujen merkitystä, joita he käyttivät itseen kohdistuvan työn välineinä. Hän tähdentää,

että laulujen merkitys liittyy energian transformaatioon, ei energisyyteen, vaan energian muuntamiseen laadullisessa mielessä toiseen tilaan, karkeasta hienojakoisempaan:

...because these songs really are tools, or rather can be tools for the human being to make work on himself. They can become tools that help the organism in a process of what we can call a transformation of energy. [...] When speaking about energy we are speaking about the qualities and not the quantity of energy. We are not speaking about being energetic. We are speaking in terms of qualities of energy, and the transformation of one quality of energy (coarse) to another (subtle). (Grotowski, 1997, 436.)

Pukujen ja pukeutumisen vallankumous on jälleen hyvin konkreettinen, mutta samalla äärimmäisen laajaa potentiaalia sisälleen kätkevä vallankumous. Pukeutumisen ja vaatemuodin trendit ovat huomaamattomuudessaan armottomia ja omaan aikakauteemme liittyvät maisemat vaikuttavat taustalta meihin jatkuvasti ja niiden varioiminen on hyvin vaikeaa ilman, että joutuu ei-toivotun huomioon kohteeksi. Uudelleen perustettu teatteri voi luoda jo nuorille ihmisille teatraalisemman käsityksen omasta elämästään ja mahdollisuuksistaan pukeutua ja toteuttaa omaa olemustaan, jopa rituaalisten pukujen tasolla. Tällä on merkittävä vaikutus monella muulla tavalla kulttuurimme vapautumiseen ja monimuotoisuuteen. Puvut ja pukeutuminen liittyvät merkittävällä tavalla transformaation perustaan sekä voivat tarjota erilaisille tilaisuuksille, yhteisöille ja rituaaleille uutta toteutumisen maisemaa. Puvut omat myös merkittävällä tavalla yhteydessä kehon käyttöön, karismaan ja mielikuvitukseen sinänsä. Pukujen ja myös hienovaraisemman pukeutuminen kautta todellisuuden teatterillista aspektia voidaan nostaa esiin, jonka seurauksesta koko olemassaolon ja kokemuksemme siitä muuttuu ja avartuu radikaalisti.

Todellisuuspelien vallankumous avaa merkittäviä uusia näkökulmia siihen tapaan, miten todellisuutta voidaan suunnitella, parantaa ja uudelleen organisoida. Sosiaaliset tilanteet, työpaikat ja monet kulttuurilliset kontekstit toimivat hyvin samalla tavoin kuin pelit ja niitä voidaan myös kehittää pelirakenteellisilla tekniikoilla. Tämä vallankumous on monella tavalla tapahtumassa, mutta samalla tuntuu kuin merkittävät elementit siitä vielä puuttuisivat. Teatteri on monella tavalla liitoksissa leikkiin ja rituaaliin, jotka toimivat myös pelien kehittymisen taustana. Teatterilla on merkittäviä tekniikoita ja tietoa hallussaan, joiden avulla orgaaninen todellisuuspeli kulttuuri voitaisiin saada toimimaan oikealla tavalla. Usein peli ja pelaamisen maisema liittyvät mielen ja mentaalisuuden tasolle, mutta tämä ei ole paras mahdollinen asemointi todellisuuden yhteydessä toteutuville peleille. Todellisuuspelien suunnittelu tarvitsee pelillisen käsittämisen lisäksi hienovaraista tajui-

suutta kehollisuudesta ja erilaisista energeettisistä vaikutuksista, joita pelillisillä elementeillä saattaa olla. Jotta luotu peli ja sen rakenteet pystyisivät kunnioittamaan orgaanisen todellisuuden luontoa, se tarvitsee huomattavaa herkkyyttä ja taiteellista tajuisuutta erilaisista herkistä tasoista, jotka toteutuvat ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa.

4.2 Voiko teatteri luoda itseen kohdistuvan työn kulttuuria?

Edellisen osion tavoin, myös tässä teatterin merkittävässä osa-alueessa on kyse jostakin tavalliseen elämään integroituneesta kohdentumisesta. Itseen kohdistuvan työn kulttuurissa on kyse teatterin perustehtävän laajentamisesta perinteisen taiteen kentän ulkopuolelle, vaikka työskentelyn keinot ja erityisesti sen *ilmapiirit* ovat merkittävällä tavalla taiteellisia ja luovia. Teatterin uudelleen perustamisessa on olennaisesti kyse teatterikäsityksen laajentamisesta siinä mielessä, että hahmotetaan ettei kyseessä ole vain taide-muoto, vaan jotain paljon enemmän. Tässä tapauksessa se liittyy ihmisen mahdollisuuksiin kasvaa, sekä kehittää ja toteuttaa itseään teatterissa ja sen tapahtumisissa, vaikka ei olisikaan teatterin ammattilainen.

Viime vuosina elämänvalmennus, erilainen ”business coaching” ja henkiset itseapukirjat ovat kasvattaneet räjähdysmäisesti suosiotaan. Asialle tuntuu olevan selkeä yhteiskunnallinen tilaus ja suoraan ihmisyksilöistä ja yhteisöistä nousevaa tarvetta. Koen itse, että olemassa olevassa valmennuskulttuurissa, ja sen usein ulkokohtaisissa fokuksissa, on kuitenkin jotakin juuretonta ja se ei ole täysin löytänyt vielä paikkaansa yhteiskunnassa. Epäilen tämän johtuvan siitä, että perustavanlaatuisempi, jokapäiväiseen elämään kuuluva kasvukulttuuri ja sen rakenteet ovat kokonaan kehittämättä, tai ainakin konkreettisesti toteuttamatta. Voi olla juuretonta alkaa valmentaa itseään osaksi tuottavaa työyhteisöä, jos ajatus itsen kehittämisestä ja kasvamisesta ihmisenä ei ole aiemmin edes käynyt mielessä tai siitä ei ole tottunut puhumaan toisille avoimesti. Tarkoitukseni ei ole sanoa, etteikö kaikki valmennus olisi arvokasta ja hyvää suuntaa, mutta koetan osoittaa sellaista kasvukulttuurin kenttää, joka on primaarisempi, ja jolla on myös selkeä paikka osana yhteiskunnan virallisia koulu- ja kasvatusprosesseja.

Tarkoitan primaarisella kasvun ja kehittymisen fokuksella sellaista, joka liittyy omaan kehoon, olemukseen, empatiaan, identiteettiin, persoonallisuuteen ja peruskäytösmalleihin, yleisesti ottaen siis hyvin kokonaisvaltaisesti ihmisenä olemiseen. Kaikki edellä mai-

nitut aiheet voidaan tunnistaa teatteritaidteen luonnollisina fokuksina ja erityistaidon alueina ja ehdotan, että teatterin olisi omaksuttava merkittävä rooli tällaisen kasvukulttuurin kehittäjänä ja ylläpitäjänä. Jotta ihmisen henkinen kasvu ja kehittyminen voisivat toteutua tasapainoisella tavalla, ne tarvitsevat tuekseen kehollisuuden, vuorovaikutuksen, luovuuden ja oman olemuksen kehittämisen ja ymmärtämisen menetelmiä. Ilman teatterillisuuden, ja tässä yhteydessä tarkoitan siis nimenomaan *teatterillisuuden* en *draamallisuuden*, tasoa, nämä kasvuprosessit eivät välttämättä voi lainkaan mahdollistua oikealla tavalla.

Teatterillisuus todellisuudessa on merkittäväällä tavalla laajempi ja olennaisempi näkökulma kuin *draamakasvatuksen* näkökulma. Kasvatuksen kentälle olisi tuotava ja sovellettava *teatterillisuutta todellisuudessa*, joka sallii ja korostaa ihmisen *esillä olevaisuutta*, luovaa karismaattisuutta ja jalostuvaa hahmoa. Ilman näitä elementtejä ymmärrys itsestä ja elämästä ei jäsenny omaan olemukseen, vaan se jää käsitteelliselle tasolle, vaikka se olisikin tilannetajuuteen kytkettyä draamallisin menetelmin. Teatterin lähtökohta kasvatuksen kentällä olisi mahdollisesti parasta vapauttaa kokonaan ilmaisutaidon ja draamallisten menetelmien lähtökohdasta. Sen sijaan lapsille ja nuorille olisi hyvä opettaa teatteritaitoja, joiden osana kaikenlaiset draamalliset menetelmät luonnolliset toteutuvat, mutta olennainen ero on siinä, että teatteritaitojen opettamisen yhteydessä keskitytään merkittävästi avaamaan *teatterillisuutta todellisuudessa* ja tuodaan opiskelijalle merkittäviä uusia itseen ja omaan olemukseen liittyviä teatterillisuuden taitoja.

Ilmaisutaito opetusaineena on hyvä lähtökohta, mutta tässäkin termissä on liian suppea fokus ajatellen teatteri-ilmiön kaikkia laajoja kasvatuksellisia mahdollisuuksia. Jos nämä mahdollisuudet käsitetään ja hahmotetaan syvällisesti ja suoraan elämään liittyvinä asioina, ei tule olemaan enää mitään epäselvyyttä, etteikö olisi syytä opettaa perusoppiaineena juuri *teatteritaitoja*, koska niiden alaisuuteen voidaan liittää kaikki ilmaisuun, vuorovaikutukseen, esillä oloon, olemukseen, energisyyteen, kehollisuuteen, karismaan sekä todellisuuden ja itsen suunnitteluun liittyvät asiat. Auttaessamme ihmistä saavuttamaan olemuksellisuutensa ja omaan elämäänsä kuuluvan teatterillisuuden, hän alkaa myös sisäsyntyisesti käsittää asioita, jotka kuuluvat orgaanisella ja luonnollisella tavalla elämään. Jos taas tämä olemuksellisuuden ja todellisuudessa toteutuvan teatterillisuuden aktivoima keho menetetään, katoavat myös hyvyys ja jalous aktuaalisina, jokapäiväiseen elämään kuuluvina, päämäärinä. Tilalle astuu tyrannimainen mieli, jonka käsitys todellisuudesta on ahdas, kolkko ja kehoton.

Asiaan liittyvä teatterillinen maisema alkaa hahmottua konkreettisemmin, kun tarkastelemme mahdollisuuksia luoda erilaisia prosesseja ja kasvu ympäristöjä, jotka opettavat hahmottamaan omaa *teatterillisuutta todellisuudessa*. Tällaisissa ympäristöissä toteutuvat prosessit voivat muistuttaa toimintarakenteeltaan leikkejä, pelejä tai jopa jonkinlaisia seikkailuratoja. *Teatterillisuus todellisuudessa* on olennaista hahmottaa esityksen (ja esittämisen) jälkeisen teatterin lähtökohdasta. Sen sijaan että, teatterillisuus todellisuudessa olisi banaalia itsensä esittämistä tai erilaisten "roolien vetämistä" kyseessä on ennemminkin teatterillisen prosessin ytimessä olevan hienovaraisen transformaation toteuttamisesta. Erilaiset elämän tilanteet kutsuvat meitä muuntumaan ja toisia tilanteita me voimme muuntaa muuttamalla itseämme. Jotta elämä ja sen terve kukkiminen voisivat toteutua, on tämä kyky ja taito välttämätön. Kyse on siis myös sen oppimisesta, että mikä on ulkoista roolin vetämistä, eli oman itsen ohittamista, ja mikä taas aitoa ja usein hyvin hienovaraista itsensä muuntamista eri tilanteissa.

Merkittävimmin teatterillisuuden taidoilla voidaan estää ihmistä joutumasta jonkin omakсутun roolin vangiksi, joka voi alkaa vuosien saatossa ottaa myös kehon ja olemuksen valtaansa. Samalla opitaan kuitenkin tietoisesti käyttämään sellaisia hahmoja, jotka ovat hyödyllisiä työtilanteissa tai vuorovaikuttaessa toisten ihmisten kanssa. Nämä roolit ovat oikein toteutettuina itsen "energeettisiä asemointeja", jolloin ne eivät toteutuessaan syrjäytä omaa ydintä. Sama hahmottelu pätee myös perinteisten näyttelijöiden työhön, joiden piirissä voimme nähdä ulkokohtaisia "roolinäyttelijöitä" ja toisaalla suuria taiteilijoita, jotka osaavat todella itseensä kohdistuvan muuntautumistaidon. Jälkimmäisessä tapauksessahan ihmisen ydinolemus ei katoa läsnäolosta lavalla, kun taas edellisessä se siirtyy jonnekin roolin taakse, jolloin läsnäolon vaikutusvoima ja yleisöön kohdistuva vaikuttavuus merkittävästi vähenevät.

Jotta teatteri voisi toteuttaa omaa ikäikäistä ja kätöksä ollutta tehtäväänsä kasvattajana, olisi yhteiskunnassa vallittava myös ilmapiiri, joka kannustaa hyvyyteen ja hahmottaa sen myös reaalisesti hyödyllisenä päämääränä. Kouluissa, perheissä ja harrastuksissa olisi avoimemmin ja raikkaan modernilla tavalla puhuttava hyvyyden päämäärästä, ja sen käytännöllisistä hyödyistä sekä yksilölle että laajemmalle yhteisölle. Jotta oikea tapa puhua asiasta voitaisiin saavuttaa ja siihen liittyvä myös positiivisella tavalla itsekäs ja henkilökohtainen päämäärä inspiroida, olisi siihen liitettävä käsitys, että hyvyys on omassa olemuksessa, esillä olossa ja kehollisuudessa näkyväksi ja koetuksi tuleva asia:

hyvyys realisoituu omassa olemuksessa. Tässä yhteydessä on ehkä syytä todeta, että hyvyyden ilmeneminen olemuksessa on hyvin varioituvaa, ja jopa yllättävää, eikä ole syytä ajatella, että kyseessä olisi jonkinlainen ulkoisen patsasmaisuuden ideaali. Joissakin tapauksessa hyvyys voi realisoitua esimerkiksi olemuksen sulkeutuneisuutena, ja joskus taas olemuksen avoimuutena; toisinaan se ilmentyy kehon ja olemuksen heikkoutena ja joskus taas, päinvastoin, kehon ja olemuksen vahvuutena. Teatterillisuuden kannalta on olennaista käsittää, että hyvyys (kuten sen vastakohtakin) realisoituu olemuksessa, ei alkaa miettiä ulkokohtaisesti minkälainen olemuksellisuuden kuva on juuri se oikea hyvyyden kuva.

Teatteri voi inspiroida hyvyudessa kasvamisen ilmapiiriä merkittävästi luomalla prosesseja, jotka ovat kasvattavia ja jalostavia, mutta muistuttavat käytännössä ennemminkin elämyksellistä viihdettä ja leikkimistä. Tässä on mainittuna yksi teatterin sisällään pitämistä ”superakseleista”, joka on viihteen ja kasvattavuuden yhdistäminen ja siitä akseleista kehitettävien uudenlaisten prosessien luominen. Merkittävä päämäärä on aiheuttaa ihmisenä kasvamisen ja hyvyyden kulttuuria yleisenä *ilmapiirinä*, jolloin sen orgaaninen toteutuminen osana elämää voi alkaa tapahtua. Tällaisen ilmapiirin olisi oltava aktiivisesti tuettuna perheissä ja varhaiskasvatuksen kentällä. Siihen olisi olennaisesti liittyvä hauskuuden, jännityksen ja positiivisen haasteen elementtejä, jotta vanhakantaisen elämää rajoittavan moraalikasvatuksen jäännökset voitaisiin lopullisesti hälventää. Teatterilliset prosessit voivat oikealla tavalla kohdistettuina tehdä juuri tämän ja ne voivat *esityksen jälkeisyyden periaatetta* toteuttamalla tuottaa myös prosesseja, jotka simuloivat elämää ja toteutuvat kasvun ja kehittymisen rajapintoina esimerkiksi erilaisina pitkäkestoisina todellisuuspeleinä.

Ihminen nauttii luonnollisesti itsensä kehittämisestä ja kasvusta, mutta tämä nautinnon linja voi hämärtyä, jos kehittymisen fokus ulkoistuu ja välineellistyy liiaksi materiaalisiin rakenteisiin: työpaikkaan, rahaan ja koulutukseen. Näiden sijaan elämän ytimeen liittyvä merkittävä inspiraatio ja nautinto olisi aktivoitava siten, että ihminen ankkuroidaan jo varhaisella iällä kiinnostumaan omasta kasvustaan ihmisenä, kehona ja persoonallisena olentona. Tähän asiaan liittyvä kulttuuri on piinallisella tavalla tarpeellinen ja luonnollinen, mutta jostain syystä sitä ei ole. Tähän ydinlinjaan liittyviä teatterin uudelleen perustamisen vallankumouksia voisivat olla: *teatteriryhmien vallankumous*, *itsen kehittämisen vallankumous* ja *rakastamisen kyvyn vallankumous*.

Teatteriryhmien vallankumouksella viitataan sellaiseen prosessiin, jonka kautta voidaan käynnistää laaja uudenlaisten teatteriryhmien verkosto, joiden kiinnostus on itsen ja elämän tutkimisessa, sekä kehittämisessä. Nämä ryhmät voisivat ensisijaisesti olla nuorten muodostamia ryhmiä, joita tukemaan ja vain kevyesti ohjaamaan asettuisi asiaan perehtynyt ammattilainen. Ryhmät voisivat olla yhteydessä myös toisiinsa erilaisten tapahtumien ja vuorovaikutustasojen kautta, jolloin ne synnyttäisivät voimakasta ja elämästä välittävää yhteisöllisyyttä. Tällaiset ryhmät voisivat herättää nuorissa itselähtöisen inspiraation kehittää itseään, oppia elämän toimintaperiaatteita ja yleisesti tulla paremmiksi ihmisiksi teatterillisten taitojen kautta esimerkiksi fyysisellä, ilmaisullisella, olemuksellisella ja sosiaalisen vuorovaikuttamisen tasolla.

Itsen kehittämisen vallankumous viittaa sellaiseen kulttuurilliseen vallankumoukseen, jonka seurauksena jokaiselle ihmiselle on täysin luonnollista haluta kehittää ja tutkia itseään. Uudelleen perustettu teatteri voi mahdollisesti toteuttaa tämän vallankumouksen, koska todellisuuden teatterillisuuden kautta voidaan aktivoida ratkaisevia avaimia, jotka liittyvät inhimillisen kehittymisen ja kasvun kokonaisvaltaisuuteen. Teatteri voi tuottaa prosesseja ja tilaisuuksia, jossa itsen kehittämiseen ja erilaisten asioiden harjoitteluun keskitytään myös viihdyttävänä ja sosiaalisesti rikastuttavana prosessina.

Rakastamisen kyvyn vallankumous on yksi merkittävimmistä päämääristä, joihin teatterin uudelleen perustamisen prosessi tähtää. Ihmisellä on kyky rakastamiseen, vaikka se on usein hautautunut erilaisten tunteellisten tukkeutumien tai väärinkäsitysten alle, koska yleinen ilmapiiri ei varsinaisesti tue sitä. Rakkautta voidaan kokea ja kohdistaa ja sen määrää voidaan lisätä harjoittelemalla, jos ihmisen olemus ja keho ovat sille edes jossain määrin avoimia. Yleensä lähtökohtaisena ongelma on se, että tätä kykyä ei ole opittu vanhemmilta, vaan päinvastoin on opittu jotain kokonaan päinvastaista ja tähän on yleensä liittynyt myös voimakas tunteiden kieltäminen ja niiden väärinkäyttö. Aikuisen ihmisen keho on usein eri tavoin jo siinä määrin tukossa, että tunteminen tai rakastaminen eivät voi enää toimia siinä vapautuneesti. Teatterilliset prosessit, jotka avaavat tunnekenttää, itseilmaisua ja tahdon rohkeutta voivat avata tietä myös ihmisen kyvylle rakastaa ja vastaanottaa rakkautta. Jotta tämä päämäärä voitaisiin tavoittaa, se on myös älyllisesti tunnistettava olemassa olevaksi ja siihen on tietoisesti pyrittävä, koska monet valloillaan olevat koneistot ja ajattelumallit pyrkivät järjestelmällisesti kieltämään tai jopa kokonaan tukahduttamaan tämän elementin olemassaolon.

4.3 Teatteri: orgaanisen vuorovaikuttamisen ja leikkimisen keskus

Lopuksi koetan lyhyesti kuvailla minkälaisen aktiviteetin, vuorovaikuttamisen ja yhteiskunnallisen osallistumisen paikkoja teatterit voisivat tulevaisuudessa olla. Teatterin tehtävää erityisesti vuorovaikuttamisen paikkana on syytä hahmottaa orgaanisuuden kautta. Virtuaalinen sosiaalinen media voi välittää tehokkaasti informaatiota, mutta se ei voi koskaan toimia kokonaisvaltaisen vuorovaikuttamisen ja elämän prosesseja mahdollistavana alustana. Orgaaniselle elämälle kuuluva matriisi on niin monimuotoinen, herkkä ja merkityksellinen että virtuaalinen tilanne ei voi haastaa sitä, ei edes hologrammien, virtuaalisen todellisuuden ja kosketuspukujen ilmaantuessa käyttöön. Ihminen tarvitsee luonnollista ja orgaanista yhteyttä toisiin ihmisiin erityisesti prosessoidessaan merkittäviä asioita ja tehdessään tärkeitä valintoja. Teatterit voivat tulevaisuudessa toimia *poliittisina* (sanan alkuperäisessä ja puhtaassa merkityksessä) paikkoina, joissa myös kehitettäisiin orgaanisen sosiaalisen median menetelmiä ja rakenteita.

Orgaaninen sosiaalinen media viittaa prosesseihin, jotka auttavat ihmisiä verkostoitumaan, vuorovaikuttamaan ja jakamaan asioita tarkkaan suunniteltujen menetelmien ja teknikoiden avulla, jotka eivät nojaa virtuaaliseen maailmaan näennäiseen helppouteen ja rajattoman vapauden illuusioon. Käytännössähän internetin kautta virtaava informaatio alkaa jo kärsiä merkittävästi inflaatiosta, jonkinlaisesta ”tulvaongelmasta”, joka perustuu liialliseen määrään sähköistä informaatiota, jota yksilö ei pysty enää jäsentämään eikä siten myöskään vastaanottamaan. Virtuaalista informaatiota leimaa juurettomuus, joka aiheuttaa enenevässä määrin henkistä irrallisuuden tunnetta ja haluttomuutta ottaa vastaan lisää ja lisää asioita, jotka eivät orgaanisesti liity omaan elämään ja sen varsinaiseen vaikutuspiiriin. Saatat kuulla henkilökohtaisia asioita ihmisten elämästä, jotka ovat jo vuosia sitten poistuneet elämäsi lähipiiristä. Seuraat kannustamasi urheilujoukkueen elämää huomaamattasi tunnin päivässä, vaikka ennen se rajoittui kohtuulliseen kahteen tuntiin viikossa. Luet jo kymmenennen niksin kodinhoitoon liittyen tällä viikolla ja olet unohtanut ne kolme ensimmäistä. Kysymys herää: Onko tällainen määrä informaatiota, joka ei ole jäsentynyt orgaaniseen todellisuuteen, todella hyväksi ihmiselle?

Orgaanisen sosiaalisen median on tarkoitus laajentaa ihmisen orgaanista vuorovaikutuksen piiriä ja osallistumista juurevalla, omaan olemuksellisuuteen ja *todellisuuden teatterilliseen esillä oloon* ankkuroituneella tavalla. Suuntana ei ole välttämättä kieltäytyä

kokonaan virtuaalisten alustojen hyödyistä, mutta sen pääpaino ei ole koskaan virtuaalissa, vaan ihmisten välisessä aidossa läsnäolossa. Teattereissa voidaan toteuttaa aitoon läsnäoloon, esillä oloon ja olemuksellisuuteen perustuvia tilaisuuksia, jotka ovat sekä viihteellisiä, että kasvattavia. Yksinkertainen tapa voisi olla käyttää erilaisia improvisaatioon perustuvia teatteriharjoitusformaatteja, joihin voidaan helposti sisällyttää puhumista ajankohtaisista asioista tai mitä tahansa muita sisältöjä, joita osallistujat ovat tahtoneet prosessiin valita. Kyseessä olisi siis prosessi, joka on kaikkien osallistujien yhdessä toteuttama ja läpikäymä. Lisäksi tilaisuuksissa olisi olennaista teatteriin luontaisesti kuuluva juhluuden ja rituaalisuuden tuntu, joka edesauttaa ihmisiä nauttimaan omasta vuorovaikuttamisestaan toisten, jopa tuntemattomien, ihmisten kanssa. Teatterin orgaaniset ja leikkisät vuorovaikutusprosessit voisivat totuttaa tavallista ihmistä olemaan esillä ja kehittymään esillä olossa esimerkiksi puolijulkisen puhumisen ja kannanottamisen kautta. Tähän ydinlinjaan voidaan lukea esimerkiksi *leikkimisen vallankumous*, *teatteriurheilun vallankumous* ja *orgaanisen teknologian vallankumous*

Teatteriurheilun vallankumous viittaa merkittävään avaukseen niiden aktiviteettien parissa, joita ihmiset yleensä toteuttavat vapaa-aikanaan. Teatteriurheilu voi luoda urheilutapahtumien kaltaisia prosesseja, joiden fokus on ennemminkin tunne-, ilmaisu- ja vuorovaikutustaidoissa, kuin pelkissä fyysisissä taidoissa. Tällaiset tapahtumat voisivat edesauttaa itsen kehittämisen kulttuurin syntymistä ja myös pitää yllä ihmisten tunne- ja ilmaisukyvyllistä kuntoa. Teatteriurheilun kokonaisvaltaisuus voisi tuottaa myös kisailuja, jotka edesauttaisivat uudella tavalla ihmisten henkisen hyvinvoinnin ja kunnon ylläpysymistä. Teatteriurheilu voisi toteutua yksilö- tai joukkuelajeina ja lajit voisivat syntyä esimerkiksi fyysisten, älyllisten, sosiaalisten ja ilmaisullisten taitojen yhdistelminä.

Leikkimisen vallankumous on laajamittainen ja inhimillisen elämän perustaan iskeytyvä muutos, jonka ydinsisältönä on aktivoida ihmisen leikkisyyteen liittyviä vaistoja ja kykyjä. Leikin elementti on yksi vuorovaikuttamisen ydinpilareista, joka liittyy luovan energian aktivoitumiseen ja olemassaolon perimmäisiin voimiin. Leikkimistä ei pidä käsittää liian voimakkaiden lapsekkaiden mielikuvien kautta, vaan sen näkymä olisi hyvä hahmottaa myös vakavien elämän prosessien taustalle. Leikillinen tajuisuus voi auttaa hahmottamaan jopa omaa olemassaoloa eräänlaisena leikinä, mikä voi olla äärimmäisen uudistavaa ja vapauttavaa. Teatterin keholliset, esitykselliset ja transformatiiviset prosessit ammentavat usein leikin energiasta ja pystyvät luomaan asioita ikään kuin tyhjästä leikin avulla. Uudelleen perustetun teatterin prosessit ja erilaiset tilaisuudet voitaisiin keskittää

kehittämään leikkimistä ja tilaisuuksia, joissa leikin substanssin virvoittava vaikutus voidaan saattaa kangistuneiden ihmisten avuksi. Erityisesti kiireellistä olisi hahmottaa seksuaalienergian ja leikin energian yhteys, jotta käsityksemme seksuaalisuudesta ja sen erilaisista ilmenemismuodoista voisi laajentua. Leikkimisen vallankumous liittyy myös olennaisesti orgaanisen sosiaalisen median vallankumoukseen, jonka piirissä voidaan toteuttaa ihmisten välille pysyvästi olemassa olevia vuorovaikutusleikkejä ja -pelejä.

Orgaanisen teknologian vallankumous on avaus merkittävään näkökulmaan, jossa ihmisen tietoisuus ja luova energia voivat yhdessä kehittää teknologiaa muistuttavia näkyttämiä rakenteita ja tekniikoita. Ne voivat olla ihmisten välisessä sosiaalisessa avaruudessa muodostettuja elementtejä tai yksittäisen yksilön itselleen kehittämiä mentaalisia, tunteellisia tai intentionaalisia rakenteita. Orgaanisen teknologian rakenteet voivat toimia, ”elää” ja myös kehittyä itsenäisesti. Orgaanista teknologiaa, joka ei välttämättä ole paras tapa nimittää tätä ilmiötä, on olemassa esimerkiksi ajatusmalleina, käytöstapoina ja erilaisina kehoon ja olemukseen liittyvinä kulttuurillisina koodeina. Yleensä näitä elementtejä ei ole kuitenkaan luotu tietoisien valinnan tuloksena, vaan ne ovat kehittyneet ajan myötä ja muodostavat tällä hetkellä hyvinkin voimakkaan koodin tai ”matriisin”, jonka piirissä ihmisen elämä, erilaiset sisäiset prosessit ja ajattelu usein liiaksi tapahtuvat. Koska monet historian saatossa kehittyneistä orgaanisen teknologian mekanismeista saattavat olla myös hyvin haitallisia ja tukahduttavia ihmisen kokonaisvaltaiselle olemukselle, on syytä pohtia mahdollisuutta sekä ohjelmoida uutta koodia että kehittää jopa ”orgaanista teknologiaa”, jota voidaan jakaa ja käytännössä käyttää erilaisissa tilanteissa. Teatterin tehtävä tässä asiassa liittyy ihmisen olemuksen kokonaisvaltaistamiseen ja sen erilaisten tasojen synkronointiin sekä mahdollisuuteen organisoida erityislaatuisia prosesseja ja luovan keskittymisen rituaaleja, joiden avulla orgaanista teknologiaa voidaan kehittää. Monen ihmisen yhteinen ponnistus ja sopimus tässä asiassa saattaa olla merkittävä elementti, joka voi tuoda tarvittavan voiman ja energian luotujen asioiden pysyvyyteen. Arkisemmin ajateltuna voidaan nähdä olevan kyse esimerkiksi *päättöksenteon organisoinnista*. Tietyillä prosesseilla, jotka pitävät sisällään kehollisuutta, tunteita, haluja, ajatuksia, henkilökohtaista historiaa jne. voidaan auttaa ihmistä tekemään tehokkaampia ja pysyvämpiä päätöksiä. Erityiset teatterilliset funktiot ja niiden yhteisöllinen tuki voivat antaa näin yksilölle kohdistettua voimaa muuttaa itseään valitsemaansa suuntaan ja uskoa omaan mahdollisuuteensa uudistua ja kehittyä. Toinen konkreettinen esimerkki voisi olla se, että ryhmä ihmisiä päättää yhdessä keskittää johonkin

fyysiseen tilaan ja siellä oleviin yksityiskohtiin tarkasti erilaisia aiheita, ideoita ja ajatuksia, jotka auttavat heitä aina tilaan tullessaan virittymään nopeammin yhteiseen työskentelyyn. Tällaisen konkretiaan sidotun orgaanisen teknologian toiminta voidaan käsittää lähes arkipäiväisenä asiana, mutta abstraktin mielikuvituksen kapasiteetin ollessa riittävä voidaan alkaa hahmottaa myös elementtejä, jotka ovat olemassa ensisijaisesti vain abstraktioina. Voi olla olennaista sanoa, että kyse ei silloin ole välttämättä vain ”kuviteluista” abstraktioista, vaan myös todella olemassa olevista elementeistä, vaikka niiden olemassaolon lähtökohdat eivät olisikaan niitä perinteisiä lähtökohtia, joilla perinteinen materiaallinen maailmankatsomus tunnistaa jonkin olemassa olevaksi. Esimerkiksi ajatuksen tai tunteen olemassaoloa ja massiivista vaikutusta konkretiaan ei voida kyseenalaistaa, vaikka ne vaikuttavatkin olevan ”näkymättömissä” ja siten muka ”ei olemassa olevia” elementtejä.

5 Pohdintaa

Laaja idea teatteri-ilmiön uudelleen perustamisesta on tässä työssä voinut näyttäytyä vain osittaisena ja postmodernia aikakauttaan hyväilevänä askartelupohdintana. Toisaalta olen iloinen juuri siitä, että olen saanut kirjoittaessani jäsentää omaa ajattelua ja kaikkia niitä fyysisen teatterityön puitteissa kehittyneitä ideoita ja näkemyksiä, joita vuosien varrella olen saanut. Teatteri-ilmiön uudelleen perustamisen kokonaiskuva ja samalla oma taiteellinen näkemykseni yleisesti ovat kypsyneet ja jäsentyneet merkittävästi. Uskon entistä voimakkaammin ja selkeämmin että erityisesti teatteritaiteilijan on syytä soveltaa omaa taidettaan kokonaan uusiin konteksteihin ja erityisesti kohdistaa huomiota myös maailman ja sen käytäntöjen uudelleen suunnitteluun.

Olisin toivonut, että aikani ja temperamenttini olisivat antaneet myöten toteuttaa laajemman ja tieteellisessä mielessä vakuuttavamman kirjoituksen teatterin mahdollisuuksista muuntautua uuteen versioon itsestään, mutta on hyväksyttävä, että tässä kontekstissa sellainen tieteellinen laajuus ei olisi luontevaakaan. Kyseessä on ollut oman taiteellisen näkemykseni ja näkyni asettuminen yhteiskunnalliseen ja historialliseen kontekstiin, joka on auttanut minua muun muassa uskomaan omassa pienessä ”ateljeessani” saamien välähdysten olevan tärkeitä, ja myös toisten teatterin tekijöiden tosissaan kokeilemia ja ajattelemia mahdollisuuksia. Ehkä myöhemmin joku TIUP-prosessiin osallistuva tieteen

saralla ansioitunut henkilö voi kirjoittaa tieteellisessä mielessä laajemmin kaikista niistä asioista, joita harjoittelempa ja unelmoimme. Tämä olisi tärkeää, jotta teatterin ja muidenkin yhteiskunnallisten rakenteiden ja tapojen muuttaminen parempaan suuntaan voisi oikeasti mahdollistua myös virallisissa konteksteissa. Ainakin kaikille niille, jotka olette jaksaneet lukea tänne saakka, voin esittää kutsun osallistua ryhmän harjoituksiin ja mahdollisesti tulevaisuudessa syntyvän instituutin toimintaan. Sekä taiteilijat ja tieteilijät, että myös muut maailman ja itsensä uudistamisesta kiinnostuneet ovat tervetulleita!

Olkoon teatraalisuuden voima kanssanne!

Lähteet

Artaud Antonin 1983. Kohti kriittistä teatteria. Helsinki: Otava.

Brooke Peter 2011. Towards a poor theatre teoksen esipuhe. Laborateatteri Fennica

Carlson Marvin 2006. Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus. Helsinki: Like.

Duncan Isadora 1928. 'The Dance of the future', The Art of the dance. New York: Theatre arts books.

Grotowski Jerzy 2011. Towards a poor theatre. Helsinki: Laborateatteri Fennica

Grotowski Jerzy 1997. Grotowski Source Book. New York: Routledge, Taylor&Francis Group.

Grotowski.net 2012. Paratheatre. <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre> (luettu 10.4.2016)

Hurme Juha 1992. Parrakkaat lapset: johdatus esityskeskiseen teatterinäkemykseen ja esitystutkimukseen. Oulu: Karloff Film.

Stanislavski Konstantin 1951. Näyttelijäntyö I. Työväen näyttämöiden liitto.

Todellisuuden tutkimuskeskus 2016. INFO. <http://www.todellisuus.fi/tkk-info/?locale=fi> (luettu 15.4. 2016)

Wikipedia 2016. Isadora Duncan. [https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Isadora Duncan&oldid=15660202](https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Isadora_Duncan&oldid=15660202) (luettu 25.4.2016)